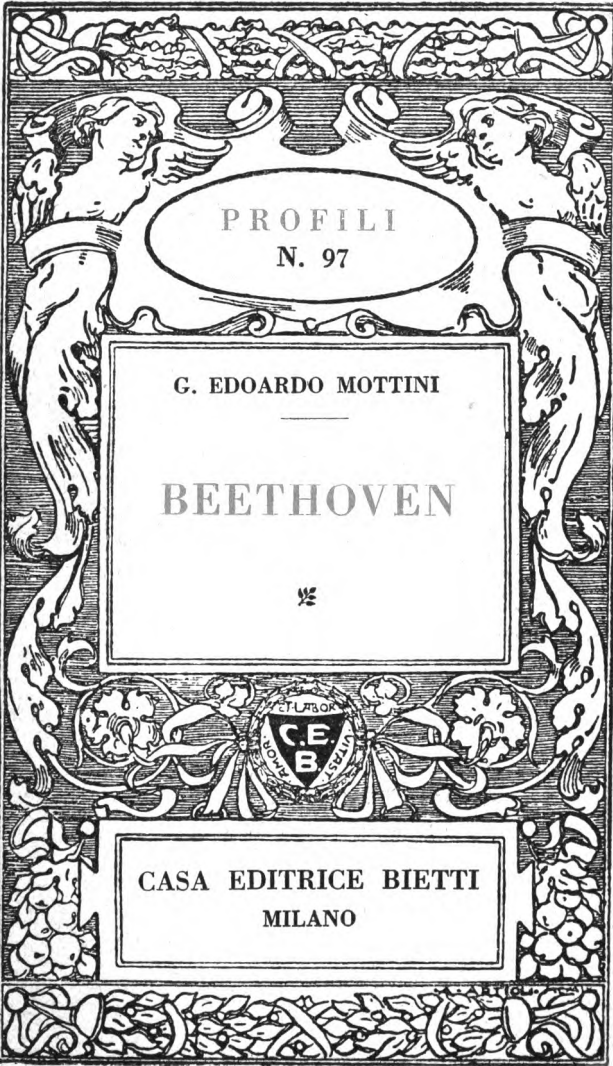
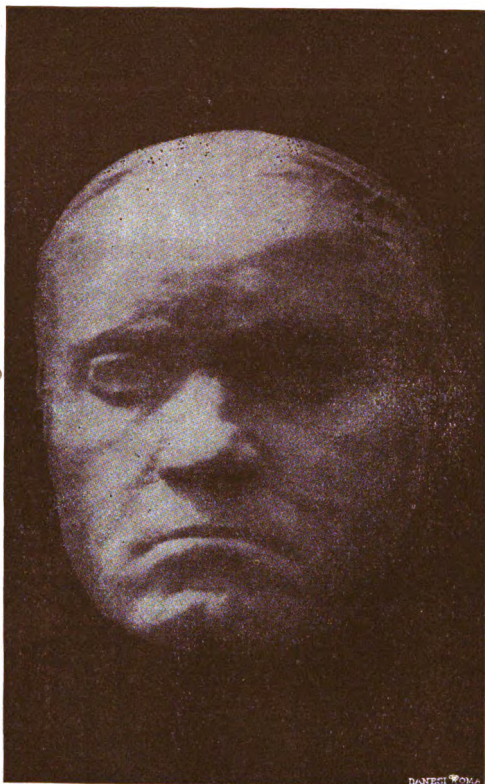
PROFILI
N. 97
G. EDOARDO MOTTINI
BEETHOVEN
ET LABOR
C.E.B.
AMOR
VITA EST
CASA EDITRICE BIETTI
MILANO

alla Prof.a A. Conflenti
con devoto animo
Natale 1961 Vagnetti

PROFILI sono graziosi volumetti impressi su carta di lusso, accuratamente rilegati in falsa pergamena e adorni di fregi e di illustrazioni.

Sono tutti opera di autori di singolare competenza: non aridi riassunti eruditi, ma vivaci, sintetiche e suggestive rievocazioni di figure attraenti e significative scelte senza limiti di tempo o di spazio.

I profili soddisfano il più nobilmente possibile alla esigenza, caratteristica del nostro tempo, di voler molto apprendere col minimo sforzo, ma in una sobria ed avveduta appendice bibliografica dànno una guida fresca ed utilissima a chi, con maggior calma, voglia approfondire la conoscenza di una data figura.

Questa collezione alla quale dedichiamo sempre le nostre cure più affettuose, è un pane spirituale veramente indispensabile per tutte le persone amiche della cultura ed è l'ornamento più ambito, più ricco e meno dispendioso per tutte le biblioteche e per tutte le case.

BEETHOVEN

PROFILI
N. 97
G. EDOARDO MOTTINI
BEETHOVEN
ET LABOR
C.E.B.
AMOR
VITAST
CASA EDITRICE BIETTI
MILANO

G. EDOARDO MOTTINI

BEETHOVEN

CASA EDITRICE BIETTI
MILANO

1940-XVIII

LA maschera mortuaria di Beethoven — l'unica testimonianza sincera sull'aspetto del suo volto nubiloso — ha recato a noi le sue sembianze coagulate in gelido emblema dell'eterno sonno. I suoi occhi non guardano più nella vita. Nessuno fra quanti oggi errano e soffrono sui sentieri della terra può dire quali fossero quegli occhi, quando egli versava nelle anime il terrore del loro corruccio e la gioia infantile del loro sorriso. Egli guarda ora dove gli occhi di carne non scorgono che ombra e mistero; e non un raggio dell'immensa luce che certo egli contempla, trapela dalle palpebre suggellate, quasi che il musico divino, che in vita largì agli uomini ingrati il tesoro di tante rivelazioni, abbia voluto straniarsi da essi nella raggiunta sublimazione della morte.

Beethoven è un genio che si presta poco alle civetterie dello snobismo. Egli è impasta-

to di quell'argilla rude e prometeica che ha formato S. Paolo e Bruno, Dante e Michelangelo. La criticuccia estetizzante e tendenziosa d'oggi cerca di liquidare a prezzo di occasione la sua terribile statua che schiaccia con l'altezza e la mole i gruppetti di *biscuit* ond'è popolato l'azzimato giardinetto della mediocrità contemporanea. Celebrazioni ipocrite, stroncature bizzose, pietosi riconoscimenti di meriti, incasellature storiche da museo; paragoni a capriccio o suscitati da spirito di chiesuola o da mal inteso nazionalismo: questa tempesta di sciocchezze gli sta frignando tra i piedi, senza ch'ei cenni a curarsene. V'ha chi gli rinfaccia, in nome di un fittizio mozartismo, d'aver detto cose invece che note. V'ha chi non sa perdonargli di aver eternato se stesso in un'arte di tormentata umanità, di ferrea disciplina formale e di luminoso spiritualismo, determinando così per l'attuale floscio sensualismo sonoro un termine di confronto imbarazzante. Altri giunge a lodarne con gesuitica riserva il mestiere, la probità costruttiva e contrappuntistica; altri cerca d'imbalsamarlo da vivo col *tabù* inviolabile della parola *classico*, o peggio, col *graecum est, non legitur* della parola *romantico.* Sotto i lauri del centenario recente un preteso avanguardismo musicale, non mai stanco di rinnovare questo vecchio mondo, insinuava con farisaica dolcezza il serpe. Oh, fare un magnifico funerale al gigante che cal-

pesta i nostri fiorellini, e non sentirne parlare mai più! Ma il tentativo fallì: e se vi fu centenario sincero e commosso, fu proprio quello di Beethoven, che la folla in parte si ostina e in parte impara ad amare. Il pubblico di Verdi e di Puccini ha trovato per la sua devozione un terzo santo. È così facile Beethoven? è così bello Beethoven? Sì, è facile perchè è umano; è bello perchè, nella sua eccelsa grandezza, anche lui non fa che riflettere nel magico prisma del suono le umili e profonde cose di cui tutti siamo plasmati: un po' di dolore e un po' d'amore.

❦

Ludovico van Beethoven nacque a Bonn, sul Reno, il 16 dicembre 1770. Si mostra ancora la stanzuccia nuda e misera in cui egli vagì per la prima volta. Ma la casetta borghese aveva un piccolo giardino ridente: e Beethoven forse si consolò dei primi dolori, guardando le foglie e ascoltando gli uccelli. Il padre, Giovanni, era tenore della cappella dell'Arcivescovo Elettore. L'amore non mancò al fanciullo da parte della madre, il cui carattere dolce e serio (ella era minata dal mal di petto) contrastava con la brutalità del padre, dedito al bere. In famiglia si parlava con venerazione del nonno paterno, Ludovico, *Kapellmeister* della corte elettorale, anversese di nascita e di origine. Sangue fiam-

mingo gioviale si effuse dunque dalle vene di questo valente e onest'uomo in quelle del futuro musicista: il quale per tutta la vita risentì, attraverso alle cupe ombre del temperamento amareggiato dalle sventure, un impulso infantile verso la gioia sbrigliata e ingenua, la gioia della *Kermesse*. Quando il padre ebbe capito che il piccolo Ludovico aveva disposizione per la musica, lo aggiogò al cembalo. L'idea di farne un *enfant prodige* come il piccolo Mozart lo allettava. Fu pel fanciullo una vera *via crucis*. Wegeler scrive: « Il più delle volte era con molti pianti che Ludovico faceva gli esercizi musicali ai quali suo padre lo costringeva duramente ». La vocazione fresca e irresistibile del fanciullo, per fortuna, non ricevette un colpo mortale da quel metodo che trasformava in odiosi pensi gl'istintivi saporiti vagabondaggi sulla tastiera. A sette anni Beethoven faceva già le sue prove in pubblico; a nove era un virtuoso di spinetta. Poi vennero altri maestri che sarchiellarono i frutti dell'empirismo paterno: l'organista Van der Eeden e Cristiano Gottlieb Neefe. Quest'ultimo, uomo di cuore e di gusto, accostò il suo discepolo alla fonte che battezza tutti i musici veri: Bach. Beethoven frattanto suona l'organo nella chiesa dei Minimi e la viola nell'orchestra di corte, impara la strumentazione, improvvisa e compone. Variazioni e sonatine sono pubblicate col suo nome nel 1783. Tra un eserci-

zio di pedaliera e un'improvvisazione, l'artista fanciullo gioca ai birilli e a cavalluccio coi fratellini Gaspare Antonio Carlo e Giovan Nicola.

Ora Neefe è riuscito a fargli avere un posto di organista aggiunto della Cappella Elettorale. Per un ragazzo di quattordici anni è un bell'onore! Giovanni van Beethoven, ormai sempre *entre deux vins,* sorride e si frega le mani. Pel futuro gigante doloroso, quelli sono certo gli anni più belli. Non una nube li oscura, adesso che Beethoven vola da sè e guadagna di che aiutare la famiglia. La campagna di Bonn dispiega per i suoi freschi occhi il miracolo dei monti boscosi e del gran fiume in cui la cattedrale titanica rispecchia le guglie. Nell'anima del giovinetto freme un paesaggio di passione non meno virgineo e grandioso delle *Sette Montagne,* profilate sull'orizzonte a tinte opaline. Egli cerca di esprimere quel mondo nelle improvvisazioni al piano, fantastiche e un po' selvagge, quelle improvvisazioni che affascinano il conte di Waldstein, ciambellano dell'Elettore durante le serate musicali in casa della vedova dell'archivista Von Breuning, e gli fanno pensare che il pianista in erba sia destinato alla gloria... Oh la casa ospitale e tranquilla dei Breuning, fatta apposta per rivelare al giovane artista il tesoro dell'amicizia! Il suo amico Wegeler, che tanto lo amerà, ve lo introduce. Stefano Breuning e la sorellina

Eleonora vanno a gara per volergli bene. Quando il piano tace, si aprono i libri. Beethoven, fin allora incolto, legge coi suoi giovani amici Klopstock e Gellert. La sua allieva di piano, Eleonora, pende dalle sue labbra e dall'occhio facilmente corrucciato del *maestrino*. Alla corte non si fa che parlare di lui: è un vero genio! Ma tanta armonia crolla all'improvviso. Sua madre muore di tisi, a quarant'anni. Giovanni van Beethoven è ora così povero che gli abiti della defunta sono venduti al rigattiere ed esposti sul pubblico mercato... Nella primavera del 1787, Beethoven era andato a Vienna: ce l'aveva mandato il principe Massimiliano Francesco, per consiglio del conte di Waldstein, perchè si perfezionasse sotto la guida di Mozart. Il giovane improvvisò davanti a Volfango, e lo impressionò vivamente. Ma non ebbe che consigli. Una lettera del padre gli spezzò il cuore: Corri! Tua madre muore! La via del ritorno dovette sembrargli infinita. Il 17 luglio 1787, Caterina van Beethoven spirava: tutti i suoi figli le erano intorno, anche Ludovico. Vagando per la casa squallida e vuota, in cui stagnava ancora l'odore della cera, l'orfano in lagrime dovette chiedersi con angoscia se il male di cui ella si era spenta non serpeggiasse nelle sue vene. « Era così buona mia madre, così degna d'amore, la mia migliore amica! Chi più felice di me, quando potevo pronunciare il dolce nome di mam-

ma ed essa poteva udirlo? ». L'ombra della tristezza prese così possesso del suo cuore. Non aveva che diciassette anni e doveva sostituire l'indegno padre, sempre più abbrutito, perchè i fratelli non patissero il disagio; dare lezioni, scriver musica per ordinazione, cantate di circostanza, balletti per la corte, suonar la viola al teatro e l'organo in cappella. Si consolava nel nido affettuoso dei Breuning. La sua amicizia per Eleonora diventava tenera e gelosa. Dalla sua anima sincera e appassionata incominciavano a sprigionarsi lampi di strana collera e d'irrequieto amore.

Nel luglio del 1792, passò per Bonn Haydn, che era allora il maestro dei maestri. Si festeggiò la sua visita come un avvenimento. Beethoven gli sottopose la sua *Cantata in morte di Giuseppe II*, e n'ebbe lodi e la promessa d'accoglierlo come allievo a Vienna. Ormai la cittadina elettorale pareva angusta all'aquilotto avido di spaziare. Massimiliano Francesco, il principe benigno, indusse il giovane artista a partire: s'incaricò delle spese di viaggio e di soggiorno e gli conservò lo stipendio. Il 10 novembre 1792, dopo un travaglioso viaggio attraverso agli eserciti invasori della Francia rivoluzionaria e alle truppe tedesche in ritirata, Beethoven rivide la torre gotica di S. Stefano.

Buona accoglienza gli fece la capitale austriaca, indifferente allora a qualunque forma d'arte o di coltura che non fosse la musica.

Le raccomandazioni di cui l'aveva fornito il conte di Waldstein, gli aprirono i saloni dell'aristocrazia. Divenne il beniamino dei salotti, la *coqueluche* delle dame, lui, il piccolo provinciale taciturno e scontroso. Per andare in casa del barone musicomane Van Swieten, o dal principe Carlo Lichnowsky (che gli farà una pensione di 600 fiorini), o dal conte Rasumowsky, ambasciatore di Russia, o dai Liechtenstein o dagli Schwarzenberg, ci vogliono cipria, pomata, calze di seta nera. Il Beethoven di quel tempo è lungi dal far presagire il Re Lear scarmigliato e selvaggio degli ultimi anni: è uno zerbinotto, ma strano e disuguale di carattere, ora tenero, ora cupo, sgarbato e fanciullone. La sua abilità di pianista gli fa perdonar tutto. Quanto allo scopo diretto dell'andata a Vienna, cioè le lezioni di Haydn, se esse furon proficue, durarono poco. Beethoven credette di vedere che il maestro lasciava errori d'armonia nei suoi compiti, e sospettò che ciò facesse più per gelosia che per negligenza. Quando Haydn si recò in Inghilterra (1794), affidò il giovane ad Albrechtsberger, l'uomo-contrappunto, il *masseur* della fuga, che lo addestrò nell'arte di « costruire — come diceva Beethoven — scheletri musicali ». Intanto Schuppanzigh lo iniziava alla tecnica del violino; e l'italiano Antonio Salieri, *Kapellmeister* della Corte, già rivale feroce del Mozart, gl'insegnava a musicare le parole di Metastasio. Beethoven

viveva allora di lezioni e di concerti. Ma presto sentì il peso di quella sottomissione, e cominciò ad aspirare alla fiera libertà che è l'ossigeno del genio. Le sue prime composizioni stampate con numero d'opera, i *Trii* op. 1, del 1795, fecero gracidar la critica, e stupefecero per la loro audacia lo stesso Haydn. A poco a poco le lusinghe di gloria e le carezze che Vienna prodigava all'astro sorgente, gli fecero dimenticare che era atteso a Bonn. Suo padre era morto fin dal dicembre del 1792; i suoi fratelli prosperavano da buoni borghesi. Nel 1796 rispiccò il volo, ma verso il nord, per una gran *tournée* artistica. A Norimberga, a Praga, a Lipsia, in ispecie a Berlino, colse nuovi lauri come pianista e improvvisatore. Ma alla svolta lo attendeva il torvo male che doveva precludergli per sempre il mondo dei suoni esterni. Ai primi brusìi dell'otite, dichiaratisi appena Beethoven rientrò a Vienna, successe gradatamente l'appannata percezione, poi il silenzio opaco. Beethoven lottò da solo in quell'incubo. Tentò cure, consultò specialisti: ma finchè gli fu possibile celarlo, non rivelò il suo male a nessuno. Solo nel 1801 confessò, con immenso dolore, ai due amici più fidi, il dottor Wegeler e il pastore Amenda, la sua sciagura. Sono nate in quel periodo d'inquietudine morale, opere raggianti di serenità, come i Quartetti op. 18, il *Settimino* e la *I Sinfonia*...

Alla piaga aperta dalla crudele infermità ben presto si unirono altre cause di tormento: primissimo l'amore, che doveva passare su quel cuore vergine, come un incendio in una giungla. Beethoven, figlio del XVIII secolo, era *homme sensible* per eccellenza. La capricciosa contessina Giulietta Guicciardi, una delle sue allieve, dovette apprezzar poco la sua passione cupa e furiosa, casta e dolorante, fatta di estasi e di disgusti. E poi Beethoven, non ostante quel *van*, non era nobile. Così, nel novembre del 1803, ella si sposò bravamene col conte Gallemberg, più adatto a lei, e lasciò Beethoven in asso. Agli uomini buoni e per di più segnati dal genio, Venere concede quel tanto dei suoi favori che permette loro di celebrare in opere immortali l'eterna disfatta dell'amore senza artigli. Beethoven pianse invece la sue lacrime nel vuoto, affidò la sua disperazione romantica, non alle note ma al celebre *Testamento di Heiligenstadt* (6 ottobre 1802), rivolto ai suoi fratelli Carlo e Giovanni. Se la celebre sonata per piano detta del *Chiaro di luna*, esprime i tormenti del suo amore ancora corrisposto, la *Seconda Sinfonia*, del 1803, non rivela al mondo che una gioia potente, la gioia di chi ha guardato il volto di Medusa e non è morto.

Chi consolò Beethoven allora? chi gl'impedì d'avvicinarsi alla tempia la bocca d'una pistola, come un Werther qualunque? Non fu

tanto una persona cara — la spirituale contessa Erdödy, sua amica — quanto la dolce campagna di Heiligenstadt, presso Vienna, coi suoi colori umidi d'arcobaleno, coi fruscii musicali del vento e col profumo sano dei fieni. Ma la vita è avida di suggerci, è gelosa d'ogni nostro sopore! Bisogna ricominciare continuamente la tela ch'essa gioca a sfondare. Beethoven crea ora da gigante. Imbevuta l'anima di eroismo plutarchiano, abbeverato di generose e ingenue ideologie repubblicane, illuso dal sole di talco di Napoleone, compone la *Sinfonia Eroica* (1804); malato di nostalgie d'amor coniugale, celebra il trionfo della passione virtuosa nella *Leonora* (1805). Nel 1806 è di nuovo innamorato. Questa volta la scelta è migliore. La contessa Teresa di Brunswick, sorella d'un suo fedele amico, Francesco, e cugina di Giulietta Guicciardi, è piena d'affetto per lui. Beethoven le scrive lettere sussultanti, invasate da un'ebbrezza nevralgica. L'*Immortale diletta* non se ne spaventa, comprende che il cuore di Beethoven è titanico come il suo genio. Quindi fidanzamento segreto e certezza di felicità. L'artista passa l'estate del 1806 con l'amata a Martonvasàr in Ungheria, nella casa del fratello di lei: e vi compone la *Quarta Sinfonia* d'una beata limpidità, e certo vi ode nell'estatico silenzio del suo sogno le divine melodie della futura *Pastorale*. Ma anche questo idillio appassirà. Nel 1809 la rot-

tura era già avvenuta. La contessa ebbe a rivelare più tardi che il primo a sciogliersi era stato Beethoven, il tenero e ispido amante, o perchè disperasse delle dilazionate nozze, o perchè cedesse ad un impeto d'avversione contro sè stesso. Quel grande amore, che gli aveva ispirata l'*Appassionata*, non cessò però mai di risplendergli nell'anima: la sua luce trasfigurò ancora il commovente ciclo di melodie *All'amica lontana*, che Beethoven compose sette anni dopo.

Ma mentre l'amore promette, la vita mantiene, e duramente! A Vienna le condizioni dell'artista mancavano di base solida. Beethoven tentò di diventare pratico per dare al suo amore una consacrazione positiva. Lo vediamo nel 1807 proporre alla nuova direzione dei Teatri I. e R. (invano, per fortuna) un contratto con cui s'impegnava di comporre ogni anno un gran melodramma e una operetta o *divertimento*, per uno stipendio fisso di 2400 fiorini. Nell'anno seguente, il re Gerolamo di Westfalia gli offre 600 ducati all'anno perchè diriga i concerti di corte a Cassel. Beethoven è tentato d'andar ad « assaggiare il prosciutto di Westfalia » presso quella corte di banchieri ebrei. Ma la contessa d'Erdödy si agita e protesta. Vienna è dunque sorda? Lascerà partire l'artista che l'ha deliziata ieri con la *Quinta Sinfonia* e la *Pastorale?*... Ciò che donna vuole, Dio lo vuole. Tre magnati, amici di Beethoven —

il principe Lobkowitz, il principe Ferdinando Kinsky e l'arciduca Rodolfo — si quotano in misura diversa, per costituire al Maestro un rendita di 4000 fiorini, a patto che egli non abbandoni l'Austria se non per brevi viaggi artistici. Questa rendita sarà presto falcidiata dalla morte dei debitori e dalla avarizia dei loro eredi, nonchè dalla svalutazione della moneta, verificatasi in seguito alla guerra del 1809. Solo l'arciduca Rodolfo la corrisponderà puntualmente fino al 1823: ma Beethoven dovrà perder molto tempo nel dar lezione di piano e di contrappunto al suo augusto, fedele e amato protettore.

Il 1810 segna per l'artista il principio di un periodo di relativa serenità, mentre apporta nuove fronde alla sua gloria. Il gran sordo sorride e gioca con quella pazzerellina di Bettina Brentano, e il suo cuore caccia fuori, per la giovane amica di Goethe, le prime foglie dell'estate di S. Martino. Nel 1811, ai bagni di Toeplitz, tutti fanno di cappello a Beethoven, che ha nel cervello la *Settima Sinfonia* e l'*Ottava* e che intanto fa una corte platonica ad una giovane cantante berlinese, Amelia Sebald. L'anno dopo, a Toeplitz, incontro di Beethoven con Goethe. La quercia infligge al lauro una terribile lezione di fierezza. Goethe esecrerà d'or'innanzi Beethoven, il quale continuerà invece ad adorare i versi di Goethe.

Dal 1813 al 15, la fortuna di Beethoven è

allo zenit... Animato ora da sentimenti patriottici ed antifrancesi, compone per Maëlzel, l'inventore del metronomo e il costruttore di curiosi automi, che ha congegnato una specie d'organo da giostra, la *Battaglia di Vittoria,* panorama musicale patriottico di cattivo gusto, che, trascritto per orchestra ed eseguito l'8 dicembre 1813 per beneficenza, a favore dei feriti di Hanau, si fa preferire di gran lunga dai buoni Viennesi alla *Settima Sinfonia.* Il 23 maggio 1814 segna il grandioso successo della ripresa della *Leonora,* col titolo *Fidelio.* Il Congresso di Vienna che volle Beethoven sul seggio della gloria ufficiale, lo costringe a scrivere l'unica musica cattiva della sua intemerata carriera. Dio sa come dovette trovarsi tra quei re e quei diplomatici l'uomo che scrisse agli amici: « Per me il regno dello spirito è il più caro di tutti », e « Il mio impero è nell'aria!... »

Dopo di che, una gelida notte si addensa su quel cuore. Pare, che le potenze malefiche si diano convegno sul suo cammino, come in certi paesaggi di Malebolge della sua musica. Il frivolo pubblico viennese lo abbandona per correr dietro a Rossini. La sordità sta divenendo completa. Dal 1819 in poi, non si potrà più parlare con lui che per iscritto. Le grame finanze, compromesse dalla cessazione parziale della pensione dei suoi protettori, rendono Beethoven nervoso e diffidente e lo spingono alla sordidezza. Nella sua casa pie-

na di disordine, le serve si susseguono come i foglietti del calendario. Malattie e acciacchi tormentano il suo corpo: catarro cronico, enterite, itterizia. La congiuntivite lo rende quasi cieco per più di un mese. A questi dolori materiali si aggiunge l'angoscioso dramma dell'affetto gettato in pura perdita sul nipote Carlo. Suo padre, Carlo van Beethoven, è morto di tisi a quarant'anni, nel 1815, affidando il fanciullo alla vedova, Giovanna Reiss, poco onesta. Si tratta, prima di tutto, di strappare il ragazzo alla pericolosa tutela. Beethoven si snerva in un processo infinito, che si conchiude, nel 1820, con la sua vittoria. Ma il dramma continua. Carlo è discolo, ipocrita e volgare; e lo zio è con lui troppo tenero o troppo duro, fiacco per eccesso d'affetto o collerico inopportunamente. Nessun conforto in tanta amarezza trova il Maestro nel contatto del fratello superstite Giovanni, farmacista arricchito di guerra, tronfio e tanghero che si crede superiore al fratello musicista, gl'impresta denaro ad usura e lo deruba d'opere inedite. Un raggio di sole invernale scende nella desolata anima di Beethoven, quando è con lui il fido Schindler dal cuore buono e paziente, che venera il Maestro e ne sopporta le collere tempestose e fugaci. Ora i suoi vecchi amici sono quasi tutti morti. La sua solitudine è popolata d'ombre. Chiederà alla musica ciò che i santi chiedono alla preghiera: la luce che emana da Dio.

Il sacro dono è concesso. L'aurora delle speranze eterne brilla sui picchi nevosi della *Messa solenne* e della *Nona Sinfonia*. La sottoscrizione presso le Corti d'Europa per la edizione della *Messa*, ha un esito mediocre. L'accademico Cherubini, a cui Beethoven si era rivolto personalmente, resta chiuso nel suo inamidato cravattone, serba un silenzio denso d'invidia. L'esito trionfale della *Nona* (7 maggo 1824) produce a Beethoven una commozione che lo schianta. Egli vi assisteva rivolto verso il coro e l'orchestra, senza udire una nota. Fu la cantante Carolina Unger, uno dei solisti, a farlo rivolgere verso la sala che prorompeva in frenetiche acclamazioni. La sua povera borsa non è per questo successo meno vuota. Ora egli compone in stato di *trance*. Quando è affranto, batte la campagna di Vienna come un folle, sotto la canicola o per neve e ghiaccio. La sera, siede alla taverna e — poichè è ancora uomo — beve. Carlo è sempre più discolo. Un giorno, in un momento d'esaltazione, si è sparata una pistolettata alla fronte, e si è ferito gravemente. Beethoven, straziato, lo perdona, lo porta con sè nelle terre del fratello e lo riadora.

Verso la fine del 1826 lo sfacelo del corpo s'approfondisce. L'idropisia edematosa deforma le sue gambe. La colica morde i suoi visceri. I medici, in tre mesi, gli fanno quattro punture dolorose, per liberarlo dal siero.

La prima volta, Beethoven grida all'operatore, con stoica gaiezza: « Voi siete Mosè! e io sono la roccia che getta acqua al tocco della vostra verga! » Il 18 marzo del 1827, mentre giace nel suo lettuccio cimicioso, gli portano un involto suggellato: 100 sterline, un anticipo spedito dalla Società Filarmonica di Londra, alla quale s'era rivolto perchè desse un concerto a suo beneficio. Beethoven sorride... Il vecchio amico Breuning gli manda del buon vino di Magonza: il malato mormora: « Peccato, troppo tardi! » Gli amici si dànno ora il turno intorno al letto dell'agonizzante: Schindler e Breuning infaticabili fra tutti... Le sue palpebre si chiudono per sempre, la sera del 26 marzo 1827, mentre dal cielo di Vienna imperversa una burrasca di neve, con lampi e tuoni... La mattina dopo, la sua fronte fu ricinta di rose bianche, e le mani congiunte strinsero un giglio ed una croce.

Di Beethoven uomo dissero con scrupolosa documentazione tutti i biografi, dallo Schindelr ad De Hevesy. Mille aneddoti sono stati narrati sulla bontà del suo cuore, sulle procelle e i rasserenamenti del suo umore fantastico e selvatico, sulla sua passione fervida per la campagna ispiratrice, sulla pietà

profonda che sentiva per gli animali, sul suo modo di comporre lento e laborioso, sulle peripezie dei suoi amori puritani, sul suo repubblicanismo astratto e ingenuo, sulla sua casa tumultuaria, sulle sue abitudini di vita bizzarre e irrequiete. Come sintesi della figura fisica e morale di lui, riporteremo solo il robusto e intenso profilo che ne ha tracciato Ippolito Taine, per bocca di Tommaso Graindorge.

« Leggendo la Vita ammirevole pubblicata dallo Schindler, egli scrive, rivedevo l'uomo nella sua vecchia palandrana, sotto il suo cappello ammaccato, con le grosse spalle, la barba incolta, la gran capigliatura irta; lo vedevo camminare a piedi nudi nella rugiada del mattino, scrivere il *Fidelio* e il *Cristo al monte degli Ulivi*, sopra un ceppo d'onde sorgevano due tronchi di quercia; procedere come cieco, senza curare gli ostacoli o le raffiche dell'inverno, e far ritorno alla sera, in una camera in disordine, fra libri e musica gettati alla rinfusa al suolo, bottiglie vuote, residui del pranzo e bozze di stampa ammucchiate in un canto; accigliato quasi sempre, ipocondriaco, attraversato da accessi improvvisi di strana allegrezza; avventato alla tastiera con una smorfia formidabile; silenzioso, concentrato, solito ad ascoltare le opere a teatro con l'immobilità d'una pagoda; in tutto sproporzionato e incapace di adattarsi alla vita. Ma sentivo anche che quelle bizzarrie avevano

per unica sorgente una sovrabbondanza di generosità e di grandezza. Le sue lettere di amore contengono, in mezzo al frasario del tempo, parole sublimi... Egli è vissuto nel mondo ideale descritto da Petrarca e da Dante, la sua passione non ha tolto nulla alla sua austerità. Non potendo sposarsi, è rimasto casto, ed ha amato con la stessa purità con cui ha scritto. Provava orrore pei discorsi licenziosi, e biasimava lo stesso *Don Giovanni* di Mozart, soprattutto « perchè l'arte santa non deve prostituirsi fino a servire da sfondo ad una storia così scandalosa ». Ha portato la stessa nobiltà d'animo negli altri grandi interessi della vita, sempre fiero davanti ai principi, dai quali attendeva il primo saluto, deciso a conservare lo stesso tono coi più grandi. Ha tacciato di tradimento e di menzogna le ossequiosità e le adulazioni del mondo, e, come un Rousseau o un Platone, ha perseguito con le sue speranze la fondazione d'una repubblica che farebbe di tutti gli uomini dei cittadini e degli eroi. Nel più profondo del suo cuore viveva, come in un santuario, un istinto più sublime ancora: quello del *divino*... Ai suoi occhi le varie arti e i linguaggi degli uomini non l'esprimevano; solo corrispondeva ad esso, per la sua intima natura, la Musica ».

❦

L'opera di Beethoven segue di pari passo le vicissitudini dela sua vita interiore. Ciò non significa però che essa vada immune dalle influenze del tempo e dell'ambiente in cui viene fiorendo. Beethoven è, come tutti gli innovatori, figlio del suo secolo, prima di essere il plasmatore dei tempi futuri. Lo vediamo, durante i primi anni, scrivere musica per una piccola corte, o per una aristocrazia, saturo ancora di tradizione, pieno di adorazione per Mozart e per Haydn, i numi dell'Olimpo musicale d'allora. Oltre all'influsso di questi due grandi maestri, egli subisce docilmente modelli minori: tali Filippo Emanuele Bach, Muzio Clementi, Federico Guglielmo Rust e i maestri di Mannheim (Stamitz, Cannabich ecc.). Si è esagerato circa la portata di queste influenze; in definitiva il dualismo tematico di F. E. Bach, la legge dei contrasti di Muzio Clementi, l'espressivismo e il sonorismo di Rust, e l'embrionale romanticismo della scuola di Mannheim possono benissimo aver suggerito al giovane artista mezzi d'espressione di cui il suo istinto irrequieto andava in cerca, ma non hanno in nulla arricchito o mutato la sua ispirazione. Il Beethoven della così detta *prima maniera* poggia in pieno sulla costruzione formale haydniana e mozartiana, accetta la *forma* -

sonata classica, in tutta la sua solidità quasi rigida: ma il suo genio non si assopisce nel nido prescelto. Beethoven ribelle e innovatore veglia già nelle prime *sonate*, rispettose e ortodosse. Lasciate fare un po' a questo *maestrino* scorbutico e bizzarro! A differenza di Wagner che afferra senz'altro il piccone e si mette ad abbattere furiosamente le vecchie forme per edificarsi un nuovo castello, Beethoven entra di buon grado nella veneranda conchiglia. Ma una volta dentro, picchia sodo anche lui, non già per distruggere l'involucro utile, ma per adattarlo alle poderose dimensioni che il suo genio sta assumendo. La virtù che fa di Beethoven il *classico* per eccellenza, è proprio questa: l'aver saputo, per tutta la vita, versare il vino nuovo nelle anfore vecchie, costringere la grande passione romantica in forme autorevoli e d'armoniosa serenità, cantare insomma l'inno cristiano o la Marsigliese sulla cetra d'Apollo. Nelle prime opere, tacciate oggi d'arcaismo, chi guarda con occhi limpidi scorge profuso da per tutto già il nuovo. È un Haydn ben sparruccato ed erculeo, quello che crea il *Prestissimo* della prima sonata per piano! I melismi teneri e squisiti degli *andanti* di Mozart non hanno nulla a che vedere con la solenne contemplazione che Beethoven venticinquenne esprime nel *Largo appassionato* della seconda sonata o nel mistico *Adagio* della terza! E quando mai i due precursori

hanno creato una pagina di *pathos* tempestoso, come il *Minore* dello *Scherzo* della Sonata op. 7? Il loro minuettino trinato e sorridente o bonario e arcadico cede il passo allo *Scherzo* rapido e bizzarro, fantastico, e pieno di rude *humour*, creazione prettamente beethoveniana, che contiene le cosmiche possibilità dello *Scherzo* della Nona. Insomma, nelle sue prime musiche, scritte sul vecchio rigo, ma radiosamente nuove d'impeto passionale e di fantasia, il futuro profeta infonde già l'ansia, la tempesta e il sogno della sua anima individuale.

E qui convien dire due parole della *vexata quaestio* dei *tre stili* di Beethoven. Fondandosi sopra un'evoluzione pressochè parallela della forma e del contenuto delle opere, il critico russo Wilhelm de Lenz ha, nel 1852, proposto, in un celebre libro, di dividere la produzione del Maestro in tre parti: I. produzione giovanile (*primo stile*, contraddistinto dall'influenza di Haydn e di Mozart); II. produzione della maturità (*secondo stile*, caratterizzato tanto dal perfetto equilibrio tra la forma e la sostanza e fra la tradizione e l'originalità, quanto dalla gagliarda sanità dell'ispirazione); III. produzione degli ultimi anni, (*terzo stile*, lo stile di Beethoven vecchio e solitario, avvolto nel bozzolo delle sue visioni, avviato verso il misticismo, e del tutto estraneo alle esigenze del pubblico). Secondo il De Lenz, il primo stile giungerebbe,

nelle sonate per pianoforte, fino all'op. 22 (inclusa); nei quartetti comprenderebbe l'op. 18, e nelle sinfonie la *Prima* e la *Seconda* (op. 21 e 36). Al secondo stile sarebbero da aggiudicare la serie di sonate di piano che va dall'op. 26 (inclusa), fino all'op. 90 (esclusa); i quartetti op. 59, op. 74 e op. 95, e le sinfonie dall'*Eroica* all'*Ottava* (inclusa). Le ultime sei sonate di piano, gli ultimi cinque quartetti, la *Nona Sinfonia* e la *Messa solenne* apparterrebbero al terzo stile. Ora il Lenz ha il torto di non definire i caratteri delle tre maniere, mentre d'altro canto fissa per esse termini che non sono assoluti, essendo facile trovare accenti precorritori della seconda maniera nelle opere giovanili, e presagi dello stile abissale della senilità nel periodo d'oro; mentre poi i ritorni sono frequenti, e Beethoven cinquantenne è capace di scriver bagattelle e minuetti come un novizio. La formula del Lenz è dunque difettosa, ma non abbiamo nulla di meglio per orientarci! Quindi, invece di buttarla via con dispetto, come fa chi ne ha da proporre un'altra che vale altrettanto o meno, prendiamola per buona e utile. Più volte ne riconosceremo la vanità, più volte sentiremo che non c'inganna. L'arte è insofferente di quadrature geometriche. Tuttavia dobbiamo confessare che un'enorme differenza corre tra la *Madonna* giovanile di Michelangelo, all'Accademia di Vienna, e la *Volta* della Sistina,

e fra quest'ultima e il *Giudizio universale*: e dobbiamo riconoscere che trovare le cause di questa differenza è definire i *tre stili* di Michelangelo, così come trovare le cause della differenza che separa il *Settimino* dalla *Pastorale* e la *Pastorale* dalla *Nona*, è definire i *tre stili* di Beethoven.

❦

Ora che abbiamo per sommi capi delineata la formazione e l'evoluzione di Beethoven, cercheremo di definirne la musica. Prima di tutto, diremo che la musica di Beethoven è *autobiografica*. Ogni sonata, ogni quartetto, ogni sinfonia: altrettante confessioni. Bach, Scarlatti, Haydn e Mozart sono musici obbiettivi, che esprimono la loro anima non di proposito, ma subordinatamente alla destinazione sociale della loro arte. Bach parla di Dio ai fedeli; Scarlatti e Haydn divertono una corte e un'aristocrazia, Mozart il pubblico d'un teatro. Non dicono di sè, che quel tanto compatibile con l'ufficialità della loro funzione. Giunge Beethoven, e l'indirizzo della musica cambia di punto in bianco. Il pubblico è convitato a nutrirsi del sangue vivo dell'artista. Il musico lo blandirà il meno possibile; con demagogica baldanza gl'imporrà sè stesso. È l'arte moderna che incomincia. Il genio riprende i suoi diritti: da giullare di corte, ridiventa re.

Per ottenere questo trionfo era necessario che l'artista ribelle possedesse tali tesori di vita individuale da affascinare il suo uditorio, da conquiderlo mente e cuore, sensi e fantasia. Beethoven possedeva tutto: il concitato imperio e la suggestiva melanconia, l'umorismo ingenuo e il *pathos*, il largo sospiro elegiaco e la furia romantica, la dialettica e il sogno, la vaporosità e l'irruenza. La sua vittoria fu contestata solo dalla critica, retriva per natura. Il pubblico si abbandonò con entusiamo a quella gran voce nuova, nella quale sentiva risonare trasfigurati gli elementi della propria sensibilità mentre percepiva nella confessione di Beethoven il fremito grandioso della vita universa. Il primo essere umano che udì la sonata detta del *Chiaro di luna*, dovette trovarsi nelle stesse condizioni di stupefatta delizia, in cui Ippolito Nievo pone il suo eroe fanciullo, quando all'improvviso gli si apre davanti per la prima volta la cerula immensità del mare.

Beethoven adunque, fin da giovane, riversò nell'arte i desideri e i sogni, le angoscie e le gioie della propria vita. E ciò fece per una fatale necessità, guidato dal dèmone del genio. Ma quella povera vita minacciò un giorno di sprofondare nel gorgo della disperazione e dell'atonia. L'artista divenne sordo. Intorno a quell'anima tenera ed espansiva, si fece la solitudine. Nel tetro silenzio egli non percepiva più che il battito del suo

cuore. Lo penso nelle notti insonni, mentre, agitandosi disperato sul lettuccio, cercava di afferrare il suon dell'ora nella morta pace dello spazio... Più nulla! Forse a nessuna anima fu inflitto dal destino un maggiore tormento, dacchè le stelle indifferenti pendono sul capo dell'uomo! Eppure Beethoven uscì salvo dalla terribile prova. Le sue musiche più grandi sono quelle che scrisse quando il piano e l'orchestra non erano più per lui che l'ombra o la memoria d'un suono. La sordità gl'impedì definitivamente di porsi a livello col mondo sociale, fuse pel genio le scorie dell'attualità e della moda, purificò e ingigantì l'ispirazione. L'infermità che immolò il corpo del grande artista per dar varco alla sua mente celeste, è la *certosa senza porte* in cui l'illuminato Raimondo Lullo chiuse il proprio cuore, perchè si coprisse di fiori in onore del Cristo.

Un'analisi estetica ed etica della musica di Beethoven ci consente di fissarne alcuni caratteri generali. Porremo prima in evidenza quelli di forma. Beethoven è straordinariamente *semplice* e *puro*. La linearità maestosa della sua costruzione, la diamantina semplicità melodica, la sobrietà armonica e contrappuntistica, il vigore del disegno e la trasparenza delle sonorità lo straniano dalla sfera dei grandi barbari, quali Shakespeare e Wagner. Abbiamo già detto che una delle ragioni della sua completezza è l'avere co-

stretta la grande passione romantica in forme autorevoli e d'armoniosa serenità. Beethoven crea organismi di bellezza perfetti e chiusi come i drammi di Sofocle e i canti di Dante. Anche quando l'estremo isolamento della vecchiaia gli ispirerà un'arte dalla libertà ciclopica e aggressiva, dovremo riconoscere che sotto l'apparente amorfismo perdurerà intatta l'ossatura della *forma-sonata*, fatale plasma del suo pensiero.

Quanto a sostanza, l'arte del genio di Bonn può dirsi che si identifica con la sostanza della vita emotiva e cosciente. Egli possiede tutte le corde della lira, meno la sensualità e l'ironia amara. Capace di ricreare il mondo, non sarebbe stato capace di far cantare Kundry lasciva o di porre alla berlina Beckmesser. Beethoven è l'artista per eccellenza ingenuo ed elementare, istintivo e buono. Ereditò certo dal sentimentale secolo XVIII l'ardore filantropico e l'ottimismo: ma quanto aggiunsero di bellezza e di nobiltà a tali ingredienti il candore virgineo della sua anima, la sua poeticità traboccante, e l'arcana mediazione del suono! Gli esponenti ideologici e verbali della sua concezione morale sono modesti in confronto alle opere sublimi che hanno ispirate. L'*Eroica*, la *Quinta*, il *Coriolano*, la *Pastorale* e la *Nona* derivano, dopo tutto, da Plutarco complicato di Klopstock: un retore più un umanitario pedante; da Rousseau: un romantico plebeo « che si cre-

dette virtuoso perchè aveva l'emozione della virtù » (Combarieu); e da Cristiano Sturm, un teorico semplicista che, nel suo libruccio, carissimo a Beethoven, *Considerazioni sulle opere di Dio nella natura*, induce con un candore alquanto piatto, dalla Natura, *scuola del cuore*, i nostri doveri di gente dabbene verso Dio e verso il prossimo!

Beethoven è per eccellenza sovrano nell'espressione di tre sentimenti: I. il sentimento *eroico*, dolorosa assurzione all'ideale. attraverso alla lotta impetuosa o al solitario dolore; II. il sentimento *pastorale*, nostalgico appello alla purità originaria e alla pace del cuore, attraverso al rinverginante sorriso della Natura; III. l'*elègia*, che, espressa nei grandi *adagi*, tende a trasfigurarsi in sublime contemplazione religiosa. A questi toni fondamentali aggiungete l'umorismo spensierato e malizioso degli *scherzi*, e lo scatenamento dionisiaco dei *finali*, vere orge di ritmo e di suono, nelle quali Beethoven s'indennizza con infantile irruenza, della tristezza e della collera subite, e prende parte con furiosa convinzione alla ruvida gioia popolare. Immaginate questi sentimenti intrecciati e opposti dalla raffica della vita e inquadrati nello schema dell'arte più lucida ed eloquente; colorateli con l'indicibile riflesso della personalità fremente e austera di Beethoven; pensateli intensi o violenti come forze elementari, e penetrati di linfa umana e di fuoco

prometeico: e avrete un'idea della musica essenziale di Beethoven. Nella quale regna sovrana la *legge dualistica* dell'universo, il principio della lotta fra Ormuz e Arimane, tra lo Spirito del bene e il Drago. Spesso, nei tempi rapidi, s'impegna una terribile battaglia fra i due campioni: e la Chimera dall'alito di morte sembra più volte aver ragione di Bellerofonte. Ma il trionfo del male, all'opposto di ciò che avviene in Wagner, in Beethoven è effimero. Quasi tutti i *finali* cantano la definitiva vittoria dell'Eroe. Allo scatenamento delle collere di Mosè, succede il salmo davidico dalla sublime serenità ebbra di Dio.

La maggior parte delle creazioni di Beethoven ha così un contenuto altamente drammatico. Una sonata, un quartetto, una sinfonia ci narrano epiche lotte, tormentose scalate e radiosi trionfi. Beethoven ha scritto parecchia musica dal contenuto prettamente ornamentale, ma non è in essa che noi cerchiamo la sua anima di semidio, quell'anima che ci afferra nel vortice delle opere dualistiche e tempestose, con la divinità del suo pianto. Lo schema delle sue creazioni più tipiche è pressochè unico. Nel *primo tempo* vien posto un problema ideale da risolvere, un arduo premio interiore da conseguire. Ivi i colossali sviluppi tematici deduttivi e il martellante cozzo di due forze avverse, nella coscienza dell'Eroe, tra grida di collera e di-

sperate implorazioni. Poi il cupo silenzio della notte sul campo di battaglia. Nel *secondo tempo* (*Adagio*), una lunga sosta contemplativa. Il vinto Eroe piange e prega, non senza violenti impulsi di rivincita, oppure scruta a lungo sè stesso, sembra misurare con rinnovata saggezza le proprie forze per la futura lotta. Il *terzo tempo* (*Scherzo*) porta come una diversione, un giuoco. Il tessuto della vita si ripristina nel sereno riposo, nel gioioso spettacolo della vita stessa. Nella cateratta vertiginosa dei ritmi di trionfo o di danza del *Finale*, fusa ogni scoria di dubbio o di dolore, sfolgora la catarsi.

Tale il Beethoven eroico e tragico della *Quinta*, dell'*Ouverture Egmont* e della *Nona*. Ma il suo genio ha ben altra faccia. E qui cediamo la parola al Taine: « Lo si riconosce sovrano nel gigantesco e nel doloroso; si suol limitare a quei confini il suo regno; non gli si accorda per dominio che una landa deserta, battuta da uragani, desolata e grandiosa, simile a quella in cui vive Dante. Egli la possiede, quella solitudine, e nessun altro musico vi entra con lui; ma abita anche altrove. Ciò che vi ha di più ricco e di più magnificamente sbocciato nella campagna esuberante, ciò che vi ha di più soave e di più sorridente nelle valli ombrose e fiorite, ciò che v'ha di più fresco e di più vergine nella timidezza dell'alba, gli appartiene, come il resto. Solo, egli non vi porta un'anima

tranquilla; la gioia lo scuote tutto come il dolore; le sue sensazioni deliziose sono troppo forti; non è felice, è rapito; è simile ad un uomo che, dopo una notte d'angosce, anelante, indolenzito, pavido d'un giorno peggiore, scorge ad un tratto un paesaggio riposato e mattinale. Le sue mani tremano, un profondo sospiro di liberazione esce dal suo petto. Tutte le sue potenze curve e oppresse si raddrizzano, e lo slancio della sua felicità è così indomabile come i soprassalti della sua disperazione ».

Per assistere al risveglio di Prometeo nel bacio delle Oceanidi, ascoltate la *Sinfonia pastorale* e il *Quartetto in do diesis minore*.

❦

Gli stretti confini in cui il presente libretto è conchiuso, non ci permettono un'analisi minuta di tutta l'immensa opera di Beethoven. Ci accontenteremo di seguire la sua parabola creatrice nei singoli generi, se di *generi* può parlarsi, avendo Beethoven trasfigurate con lo stesso potere taumaturgico e fuse nella stessa visione sinfonica tutte le forme accostate, in modo che la sua *ouverture*, per esempio, può dirsi uno scorcio di sinfonia, e il suo *concerto* è una sinfonia per un solista. Il nostro esame si asterrà da indagini tecniche, ma seguirà di pari passo, nelle opere, la forma e lo spirito, la forma essen-

do in Beethoven, come in tutti i grandi artisti, inscindibile dal contenuto da cui è creata.

❦

Dalle vecchie forme di ballo composte in *suite,* deriva, insieme con la sinfonia, la *sonata* strumentale, che ebbe il suo completo posto al sole nel Settecento, per opera prima dei clavicembalisti Domenico Scarlatti e Baldassare Galuppi, e poi di Filippo Emanuele Bach e di Giuseppe Haydn, già pianisti veri e propri. Haydn, maestro di Beethoven, diede all'ampia e varia composizione, dapprima bipartita o tripartita, il suo vero assetto definitivo e i suoi quattro tempi di prammatica. La sonata, che può dirsi, nella forma, una sinfonia affidata ad un solo strumento o tutt'al più a due (così come la sinfonia è una sonata orchestrale), è caratterizzata, nella sua essenza, dalla divisione in *quattro tempi*: un *allegro* (*forma-sonata*) con *l'esposizione* (ripetuta in ritornello) di due tempi in una correlazione obbligatoria di tonalità, che vengono sviluppati nella seconda parte, seguita da una *ricapitolazione;* un *tempo cantabile* (*adagio* o *andante*), derivato dall'antica *sarabanda;* un *minuetto* con *trio* e ritornello; un *finale* vivace, in forma di *rondò.* Dalle mani nobili e pure di Haydn e di Mozart, Beethoven ricevette questo modello, propizio alle ideazioni limpide e spensierate del secolo mo-

rente, ma ostile di natura all'infusione di *Sturm und Drang* minacciata dai nuovi tempi. Vedremo come si sia comportato durante trent'anni il leoncello, per non infrangere coi suoi sbalzi questa gabbia di cristallo. Incominciamo dalle 32 sonate di piano.

La prima composizione viennese di Beethoven è, coi *Trii* per archi op. 1, il gruppo di tre sonate op. 2, composte nel 1796 e dedicate ad Haydn. Si trattava d'una vera e propria restituzione. Il cuore di Haydn batte in queste tre pagine giovanili, ma con un ritmo accelerato che avrebbe fatto trafelare il pacifico autore delle *Stagioni*. La prima è la più concisa e la più veemente delle tre. Nella seconda, in re maggiore, al primo tempo di una notevole elaborazione tematica succedono un *adagio* dalla severità händeliana e uno *scherzo* quasi tagliente. La terza, in do maggiore, moltiplica le brillanti virtuosità dello stile da concerto e fa presentire già il Weber cavalleresco della musica di piano. Ben altro ardore è nella sonata op. 7, in mi bem. (1796), che incomincia con un *allegro* dall'incisiva irruenza ritmica e melodica, per placarsi nel sublime *largo con grand'espressione* e per tornar poi a sfogare un gigantesco malumore nelle terzine turbinose dell'*allegro* in 3/4, d'effetto orchestrale. Il *rondò* civettuolo e sereno è l'unico omaggio reso in questa sonata all'*ancien régime*. La stessa maschiezza troviamo nella prima delle tre

sonate dell'op. 10 (1797), in do minore, dopo il cui *adagio*, pieno di sereno fervore religioso, non ci aspetteremmo la selvaggia eccitazione del *finale*, che contiene già le tre note ribattute del primo tema della *Quinta Sinfonia*. Ma è la terza sonata dell'op. 10 (quella in re maggiore) che ci riserva la rivelazione più completa del genio del giovane Beethoven. Si apre con un *presto* dalla grandiosità superba, vero arco di trionfo. Succede il *largo e mesto, l'adagio di sepolcro*, in cui l'artista volle esprimere lo stato d'animo d'un melanconico, con tutte le gradazioni di luce e d'ombra. Nessuna poesia può paragonarsi a questo sublime soliloquio, se non forse il leopardiano *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*. Il *minuetto* riporta le emozioni candide e gaie. Il *finale* è particolarmente interessante per il periodo nervoso e rotto, e per l'affermazione d'un coraggio e d'un'energia che vogliono *dimenticare*.

L'op. 13 (in do minore), scritta in un periodo di benessere e di speranza, minacciato dai sintomi della sordità (1798), è la celebre *Patetica*. Aprono il poema poche battute d'introduzione, nelle quali si presenta una frase d'interrogazione e d'implorazione dolorosa, che sentiremo gemere nel preludio del *Tristano*. Un dialogo veemente si inizia fra questo tema e una potenza dura ed ostile che si esprime in ruvidi sussulti d'accordi

senza risoluzione. L'*allegro* è fondato sopra un dualismo affine, meno tragico: un dialogo fra due persone o due principî. Mirabili chiaroscuri e dinamismi furiosi drammatizzano lo svolgimento della seconda parte. Il notissimo *adagio* è il modello dell'*adagio* di sonata classica, impeccabile di linea, senza rinunciare in nulla alla libertà e alla profondità del sentimento. Il *rondò*, benchè in tono minore, esprime il ritorno d'una pace sorridente.

Il dialogo fra due persone o due principî, caro a Beethoven, diventa, da impetuoso e tragico qual era nella *Patetica*, tranquillo e borghese nelle due sonate op. 14 (1798), d'un contenuto meno denso e d'una forma meno audace. L'*allegretto* della prima è una delle più soavi cose cadute dalla penna di Beethoven sereno, così come l'*andante variato* della seconda seduce per l'estrema semplicità melodica e per la sobrietà mozartiana degli ornamenti della variazione.

Nella sonata op. 22, in si bemolle (1800), vicinissima di data al *Settimino* e alla *Prima Sinfonia*, Beethoven rientra nel virtuosismo concertistico, ma ferrato di calda eloquenza e di nuovi mezzi pianistici. Le trovate ritmiche e sonoristiche dànno un risalto straordinario all'*allegro*. L'*adagio*, d'una mistica contemplatività (fu chiamato l'*adagio dei cigni*) è un'evocazione di elfi e di spiriti sulla calma onda di un lago, imbevuta di fosforo

lunare. Il minuetto e il *rondò* ci riconducono, dopo quest'avventura romantica, nel mondo tangibile e sensuale del Settecento.

Con la sonata op. 26, composta nel 1801, siamo alle soglie del così detto *secondo stile* di Beethoven. L'uomo si avvia verso il gran dramma della sordità e della solitudine. L'artista intensifica il lavoro d'adattamento della forma tradizionale alle proprie esigenze espressive. Apre la sonata con un *andante con variazioni;* la fa proseguire in un tempestoso *scherzo;* poi drammatizza l'*adagio* nella *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe,* e trasforma il vecchio *rondò* in un agitato *allegro* che ha tutti i caratteri liberi della *fantasia* e dello *studio.* Anche la materia musicale assume un respiro inaudito. Il processo della *variazione* diviene per Beethoven il mezzo per sviscerare un *tema-stato d'animo,* in tutte le sue gradazioni e nei suoi valori occulti e sublimali. Oh, le arcadiche esercitazioncelle sul duetto della *Molinara* di Paisiello o sopra un valzer di Righini! Beethoven fa ora ammenda di tanta futilità! Le variazioni della sonata in la bemolle sono il primo saggio della *grande variazione* beethoveniana, la prima prova completa del suo genio d'indagine deduttiva che dovrà creare i sublimi svolgimenti dell'*adagio* della *Nona Sinfonia* e degli ultimi Quartetti. *Lo scherzo* è una colata di lava. Nella *Marcia funebre* scrosciano i clangori delle trombe e rullano

i tamburi. Il *finale* elettrizza con lo scoppio d'una gioia che si frange e spumeggia come una cascata.

A questa sonata seguono senza interruzione due capolavori gemmei; le due sonate *Quasi una fantasia,* op. 27 N. 1 e N. 2 (1801 e 1802). Beethoven, meraviglioso improvvisatore, volle forse darci in esse un saggio della sua creazione estemporanea. La forma della sonata è in entrambe sacrificata al bisogno emotivo, al capriccio della fantasia: ma è rispettata nella struttura dei singoli brani. Il Maestro sembra dirci con queste musiche prodigiose: — Le cose che ho da esprimervi, mi è impossibile esprimerle nell'ordine di prammatica; ascoltatele nel disordine in cui me le fa sgorgare dal cuore l'impeto dell'ispirazione! — Che cosa direbbe papà Haydn se leggesse la prima di queste sonate? Un breve *andante* in forma di *lied,* che ruzzola all'improvviso nel turbine di semicrome d'un *allegro* scapestrato come un puledro; poi riprende, ma, senza la minima pausa, si allaccia ad un *vivace* che percorre la tastiera con un furore cosacco; poi, sempre senza pausa, i suoni d'un organo, l'effusa pace d'un *adagio*: nel quale tu riposi per poco, chè, dopo una cadenza inattesa e brusca, da una eruzione di bassi sbuca un *finale* più irto di note che un'agave non lo è di spine! La stessa libertà, e ancora maggior furore di passione nella seconda sonata (op. 27 N. 2, in do

diesis minore), la famosa, detta ad arbitrio del *Chiaro di luna,* offerta sublime di pianti e di sogni davanti ai piedini ben calzati della contessa Giulietta Guicciardi. L'*adagio* celebre è l'assoluto della bellezza. Beethoven vi nuota nell'estasi: ma serba le sue collere e forse il suo disprezzo, pel *finale.*

La sonata in re magg. op. 28 (1801), detta *Pastorale,* ci riconduce nella quadratura della sonata classica. Ma quanta libertà interiore! Beethoven questa volta, invece di descriversi, descrive la natura: tanto vale, chè il Poeta non fa che introdurci in un altro cantuccio del suo cuore! Siamo avvolti da un paesaggio che ci allieta e ci consola. Nel primo tempo i pedali pulsanti del basso esprimono l'ampia calma del bosco; i disegni ondulosi delle note medie (clarini? viole?) evocano il brusìo e il tremolìo delle foglie. Su questo sfondo luminoso aleggia una melodìa d'innocenza e di gioia. L'*andante* è una serenata d'oboi e di corni alla luce delle stelle. Nello *scherzo* e nel *rondò* si danza al suono d'acidette pive e d'allegri violoni.

Con l'op. 31 (1801-03) Beethoven esplora parecchi orizzonti. Delle tre sonate che la compongono, la prima, in sol magg., è la più cauta. C'è in essa, come *adagio,* un'aria con fioriture e panneggi all'italiana, d'un eloquente sviluppo ma d'un contenuto assai convenzionale. Leggendo il compassato *rondò,* vien fatto di pensare che il Maestro abbia

smarrito il sentiero verso la vetta. Ma si tratta d'una volontaria diversione, perchè egli, nella seconda sonata (in re min.), possiede il regno delle aquile e dei baleni. Pare che a chi gli chiese che cosa significasse questa meravigliosa composizione, rispondesse: « Leggete la *Tempesta* di Shakespeare ». C'è infatti nel primo tempo un contrasto di ombre e di luci che potrebbe far pensare alla « guerra ruggente fra il mare verde e la strada azzurra », suscitata da Prospero, oppure a Calibano e ad Ariele in lotta, se non addirittura ad un tentativo di ratto consumato da parte di Calibano sulla persona di Miranda che implora e getta grida e lamenti. Nell'*adagio*, volendo, si potrebbe vedere il calmo idillio di Miranda e Ferdinando, nella luce soave della sera che scende sull'isola deserta. Nell'*allegretto* si dànno convegno gli spiriti d'Ariele per danze e follie che destano in noi delizia e stupore. Lungi dal pretendere che questa sonata abbia un canovaccio drammatico, diremo solo che essa è insolitamente *allusiva*, quasi che Beethoven, nel comporla, avesse nel cuore una visione di bellezza e di poesia suggeritagli da altri: visione che espresse però coi colori più potenti della sua personalità. La sonata in re minore è Shakespeare rivissuto da Beethoven Dopo di che, diremo che in essa tutto è da ammirare: l'incalzante dinamismo lirico dell'*allegro*, con le sue frenetiche contese tra il tiranno e

la vittima, con le tormente dei bassi, con le tragiche pause e i recitativi doloranti della seconda parte; la straordinaria poesia dell'*adagio*, soave ed austero, coi fremiti di timpani che accompagnano la raggiante frase di amore; l'iridescente fantasia e la ricchezza ritmica e coloristica dell'*allegretto*, affacciato sul regno degl'incantesimi aerei. Dopo questo scintillante tesoro, la terza sonata dell'op. 31, in mi bemolle, con la sua scrittura un po' rilassata, potrà parerci quasi insignificante: ma faremmo un gran torto a Beethoven se non riconoscessimo il tipico nerbo di lui nella frase interrogativa dominante dell'*allegro* e in tutto il magnifico *scherzo* a due tempi, capriccio, che il De Lenz giudica a ragione « d'une verve à tout rompre ».

Trascuriamo le due sonatine op. 49, composte fin dal 1795 e 1798, e veniamo alla grande sonata in do maggiore, alla *Waldstein Sonate* (1804). Questa è contemporanea dell'*Eroica* e del *Fidelio*, e reca il sigillo del genio di Beethoven maturo. Soppresso lo *scherzo*, ridotte le dimensioni esterne dell'*adagio*, in modo da dargli carattere di ampia introduzione al *finale*, il Maestro riversa in questo dittico maestoso i fulgori d'un inatteso *renouveau* d'anima. La sonata, dedicata al conte di Waldstein, uno dei primi mecenati di Beethoven giovane, fu chiamata l'*Aurora*, per l'immensa promessa di luce che sorge dalla sua gioia severa. L'*allegro* ha svi-

luppi tematici e colori pianistici esuberanti; nel grandioso *rondò*, canta, trasfigurato dall'elaborazione sinfonica, un tema di canzone dei barcaiuoli del Reno, udito da Beethoven fanciullo e serbato in cuore come un bel sogno lontano.

Poco aveva da dirci il Maestro quando scrisse i due tempi della sonata op. 54, in fa maggiore; ma con la sonata successiva (op. 57, in fa minore, composta nel 1806 e dedicata a Francesco di Brunswick, fratello della « diletta immortale ») ricreò il mondo. E' l'*Appassionata*. Nell'*allegro* infuria la bufera. Una frase d'indicibile passione sorge e si spezza contro ostacoli che la polverizzano. Arpeggi d'una liquida diafanità brillano come spume frementi sul gorgo nero dei bassi in furore. Alfine il gran tema, dilacerato da una raffica martellante d'accordi, si accascia in funebre silenzio, mentre un lungo pedale in tremolo sembra mantenere nel cielo piceo un pallido spiraglio d'azzurro. Allora si ode venire da un chiostro lontano un dolce e grave suono d'organi. Tace il vento ed ascolta. Agli accordi solenni s'intreccia ora una fioritura prodigiosa di voci luminose che cantano speranza e candida gioia. Dopo tre brevi variazioni, l'organo torna a sonare da solo: ma tosto i suoi toni bruni si spengono nel silenzio sonoro di due lunghe corone dubitative e misteriose. Bruscamente, un furibondo cachinno di strappate dissonanti, ci getta fra

i marosi del *finale*, pagina di costernante frenesia, in cui vediamo Beethoven dominare magicamente lo scatenato dèmone della sua passione.

Vi è forse in questa creazione stupenda più di un riflesso dell'amore di Beethoven per Teresa di Brunswick: ma non pensiamo già, come qualcuno vorrebbe, che tanto tifone non esprima altro che le *tendres plaintes* del cuore di Beethoven innamorato! Una sonata egli dedicò formalmente alla « diletta immortale », qualche anno dopo l'*Appassionata*: è quella in fa diesis magg.: l'op. 78 (1809), gracilina e fievole, nonostante l'eleganza della scrittura, l'aristocraticità dell'accento e la predilezione che il Maestro dichiarava di sentire per questa sua opera minore.

Saltata a piè pari la bonaria sonatina op. 79, concepita *in modo popolare*, veniamo senz'altro all'op. 81, la sonata dell'*Addio* (1810). A chi erano rivolti questi tre brani — l'*Addio*, l'*Assenza*, il *Ritorno* — così traboccanti di sentimento e così ben concatenati nella *forma-sonata?* Non già ad un'amica, ma all'arciduca arcivescovo Rodolfo, protettore e discepolo di Beethoven! Chi eseguisce questa mirabile sonata può dedicarla mentalmente a chi vuole, ma, per star nel seminato, deve pensare piuttosto ai tesori solidi dell'amicizia che ai fragili pegni dell'amore. L'*adagio* d'introduzione, d'una celeste purità, propone in tre accordi il doloroso tema

d'addio che è la chiave di volta del primo tempo, prezioso, oltre che per l'intensità del sentimento, per l'estrema ingegnosità e per la libertà costruttiva. L'*andante espressivo* (l'*Assenza*) è tutto fremente d'ansie o composto in speranzose stasi. Un elemento tematico dell'adagio introduttivo costituisce il germe melodico del *finale* (il *Ritorno*), in cui irrompe la più cordiale gioia dal turbinoso gioco degli arpeggi e dal volo d'un'ampia e affettuosa melodia. Chi studia *composizione* nel vero senso della parola, o chi scruta l'evoluzione stilistica di Beethoven, o chi va alla cerca di *temi ciclici* e di *motivi conduttori*, ecc., trova in quest'opera non minore nutrimento che non trovi in essa chi si accontenta di goderne la bellezza emotiva e di vedere con quanta poesia e con quanta serietà Beethoven sappia trattare la musica a programma.

Un programma c'era anche fra le righe della sonata in mi minore, op. 90, dedicata al conte Lichnowsky nel 1814 Il primo tempo esprimerebbe le lotte e i dolori subìti dall'aristocratico amico di Beethoven per sposare, contro la volontà della propria famiglia, una cantante; il secondo, la felicità conseguita. A noi la sonata, tutta bella, interessa più che per questa *chiave* aneddotica, per la squisita poesia serena del secondo tempo, concepito liberamente in forma di *rondò*. Il De Lenz, ricordiamoci, assegna a

questa, fra le sonate di piano, la parte di confine tra la *seconda* e la *terza maniera* di Beethoven. Ma la terza maniera non è evidente, nei suoi caratteri e nelle sue sublimi profondità e manchevolezze, che nella sonata op. 101, scritta nel 1815-16. Manchevolezze? Indubbiamente le ultime cinque sonate di Beethoven per pianoforte sono poemi meravigliosi nè più nè meno della sonata l'*Aurora* o dell'*Appassionata*, ma trascendono di tanto le possibilità pianistiche da apparirci abbozzi o schemi di sinfonie, mentre d'altro canto la completa sordità di Beethoven, confina la mente di lui in un'allucinata solitudine e gl'impedisce di rendersi conto delle sonorità che sta evocando dalla tastiera. Durezze di suono, assenza di colore, astrattismo, nebulosità mistica, forma tormentata si possono benissimo apporre a queste composizioni, dedicate dal Maestro a sè o ad un pubblico ideale, senza che si possa contestare la loro potenza e la loro bellezza. L'illuminismo di Beethoven alle soglie della *Nona Sinfonia* sconvolge da capo a fondo l'architettura della sonata strumentale, o altera profondamente il carattere dei quattro tempi classici. Nella sonata op. 101, per esempio, si trova, invece d'un regolare *allegro* di sonata, un breve *allegretto* misterioso. Poi si fa udire una marcia angolosa e severa. Dopo un preludietto lento, ecco poi risorgere, inatteso, un brano del primo pezzo, ma per

poco: chè un *presto deciso* gli torce il collo e si precipita verso le peripezie d'una spinosa fuga. La sonata op. 109 (1820) si apre con un indefinibile improvvisazione rapida, ad arpeggi, rotta da un *adagio* ammonitore; prosegue in un *prestissimo* vigoroso e sbrigliato quanto mai; e si sprofonda nelle sabbie mobili di sei variazioni irte di contrappunti e di trilli, che ornano e soffocano un divino tema di corale religioso. La quadratura della sonata classica riappare invece, ma decuplicata di ampiezza e penetrata di forza quasi ispida, nella grande sonata op. 106, dedicata all'Arciduca Rodolfo nel 1818: la sonata della miseria. La pruina di quel tempo orrendo Beethoven cercò di trasformarla in lava, e vi riuscì. Nell'*allegro* celebrò la vertigine del suo bilancio e la *curée* che il mondo faceva del suo cuore; nello *scherzo* riuscì a ridere con gioia amara; nell'immenso *adagio* si lamentò, e le sue lacrime evocarono dalla terra i biblici clamori di Sion (De Lenz); nel *finale*, chiese alla dialettica della fuga di teologizzare l'inevitabile, e scomparve in una nube di note. Ormai è alla severa forma preferita da Bach ch'egli affiderà i segreti del suo pensiero. La sua anima veemente e romantica, farà scoppiare anche la scorza dell'antica e venerabile istituzione sonora. Le ultime fughe di Beethoven stanno a quelle di Bach, come il Calvario di Rembrandt sta a quello del Beato

Angelico. Il saggio più suggestivo della fuga umanizzata e drammatica di Beethoven ce lo fornisce, prima degli ultimi quartetti, la terza parte della sonata op. 110 (1820-21), dove ad un *arioso dolente* d'una desolazione sublime, la fuga segue come un processo di ricostruzione di ciò ch'è andato distrutto: salvo a verificarsi una nuova frana ed a sorgere un nuovo conseguente lamento, interrotto dalla ripresa della fuga invertita, che s'avvia ora con gagliardo impeto verso il trionfo.

Prima di abbandonare definitivamente la musica di piano, costretto com'era a ciò dalla sordità, e d'affidarsi per lo innanzi solo al limpido prisma sonoro del quartetto o alle cento voci dell'orchestra, Beethoven scrisse ancora, nel 1821-22, una sonata per piano e la dedicò all'Arciduca Rodolfo: l'op. 111, un nuovo capolavoro. L'impetuoso *allegro* ci riporta ai tempi della *Waldstein* e dell'*Appassionata,* ma tesoreggia una saggezza da profeta. Il secondo tempo (la sonata non ne ha che due) è la famosa *Arietta,* un tema serafico d'adagio, variato con una poesia e un'esuberanza che abbagliano. Quando un pianista-poeta eseguisce questo brano, si ha l'impressione di veder sorgere, in una luce di leggenda, dai bruti blocchi delle fondamenta, una cattedrale gotica col ricamo dei suoi mille steli di marmo, col popolo delle sue statue, con la porpora e l'azzurro delle sue invetriate.

❦

Beethoven non ha lasciato che dieci *sonate per violino e pianoforte*, oggi molto trascurate dai violinisti (meno l'op. 47), a cagione della poca occasione che dànno di far brillare lo strumento agli occhi del pubblico comune. Il pianoforte, in specie nelle prime, vi ha una parte preponderante. La sonata V (op. 24), chiamata della *Primavera*, trasfonde in una forma rigorosamente classica i tesori del sentimento idillico-panteistico del giovane Beethoven. La sonata VII, in do minore (op. 30 n. 2) è una delle pagine più drammatiche e vigorose della seconda maniera: un degno riscontro all'*Appassionata*. L'op. 47, la *Sonata a Kreutzer*, così chiamata perchè dedicata al violinista Kreutzer (che non la comprese e non l'eseguì mai), è uno dei monumenti della musica strumentale. Nel primo tempo, Beethoven, invece di avvicendare la melodia e l'accompagnamento fra il piano e il violino, come suole, fa lottare i due strumenti e contrappone con un mirabile effetto di *pathos* il brontolìo dei bassi del pianoforte al picchiettìo degli acuti del violino. Alla lotta accanita, che s'interrompe a tratti, solo per dar luogo a dolorose stasi contemplative, è posto un pegno d'amore o di morte. Segue il *tema con variazioni*, la cui melodia indicibilmente pensosa e se-

rena determina svolgimenti e abbellimenti pieni di poesia e di grazia. Il *presto* finale chiude la sonata con un'orgia ritmica d'una tempestosità tutta esterna. Il dinamismo brillante di questo epilogo non ha nulla che vedere col drammatico soffio del primo tempo della sonata.

L'ultima sonata per violino, l'op. 96, è una pastorale gaia e colorita. Ma si è voluto dare troppo importanza a questa pagina divertente che sta a cavaliere fra la seconda e la terza maniera di Beethoven, ed è espressa con una certa negligenza di scrittura.

❦

La raccolta delle sonate di Beethoven per violoncello e piano, benchè non contenga un'opera paragonabile alla *Sonata a Kreutzer*, ci dà nella III sonata, in la maggiore (op. 69) un saggio dei più notevoli dell'eloquenza e della gagliardia del secondo stile del Maestro, mentre le sonate IV e V, riunite sotto il numero d'opera 102, concepite con la libertà estrosa della terza maniera e non immuni da durezze e da enigmi, ricordano da vicino i cartoni sonori delle ultime sonate per pianoforte, gradini spesso appena sbozzati, che ci porteranno alle estasi polifoniche della *Nona*, della *Messa solenne* e degli ultimi *Quartetti*.

❦

Il *quartetto*, forma polifonica libera e perfetta, fornì a Beethoven il plasma della sua musica più spontanea e definitiva. Noi possiamo oggi, a stretto rigore, riconoscere che la musica di piano, quanto ad adeguamento alle possibilità massime dello strumento, dalle sonate di Beethoven in poi ha fatto parecchio cammino, per opera specialmente di Chopin e di Liszt; e possiamo renderci conto dell'arricchimento esteriore dell'orchestra, dalla *Quinta Sinfonia*, fino a noi, causato dall'invenzione di nuovi strumenti e dall'avvento di musici coloristi, come Berlioz, Wagner, Strauss e i russi. Le quattro voci del quartetto sono rimaste invece immutate, come i colori del prisma e le note della gamma. Esprimersi con esse equivaleva per Beethoven a costruire sulla roccia. La verginale trasparenza del suono, la severa armonia del complesso, la ricca elasticità dei canti, il sobrio contrasto fra i timbri, le multiple possibilità melodiche e polifoniche erano virtù che dovevano avvincerlo per tutta la vita a questo genere per eccellenza arduo e puro, equidistante dalle smancerie dello stile melodrammatico e dalle morte astrusità del contrappunto come fine a sè stesso. Ecco perchè il Maestro non si confessò mai con tanto ardore come nei suoi *Quartetti*; udendo i

quali, si ha l'impressione di rivivere trasfigurata dal suono la sua umanità intima, di assistere al dialogo segreto dei suoi sentimenti, di prender parte fraterna alle sue gioie e ai suoi tormenti, alle sue stasi e alle sue èstasi. Più solitaria e quasi scontrosa la sonata; imbandita la sinfonia come un convito rituale all'entusiasmo delle moltitudini: il quartetto profferto come si profferisce il cuore, all'amore di pochi fratelli.

Entriamo in questo mondo d'incanti attraverso ad una porta d'oro: i sei quartetti dell'op. 18 (1800). Haydn e Mozart ci accompagnano, ben inteso: ma Beethoven si strania spesso con noi e pianta in asso le auguste guide, salvo a tornare sotto le loro ali per scrivere un fiorito *andante* con variazioni o un vezzoso minuetto. Nel primo quartetto, per esempio, ha il coraggio di intavolare e di esaurire un serrato svolgimento tematico, con una robustezza che dovette sembrare allora sgarbatezza bella e buona; e nell'*adagio affettuoso ed appassionato* commenta romanticamente la scena nella tomba, del *Romeo* e *Giulietta*. Nel secondo quartetto, detto *delle riverenze*, moltiplica i gruppetti e i cincinni, quasi per far piacere ad una bella dama; ma, nello *scherzo* e nel *finale*, si abbandona ad una gioia brusca e bizzarra, fatta per spezzare qualche *bibelot* di Saxe nelle bacheche barocche. Il tono di *do minore* del quarto consacra l'eloquenza dolo-

rosa d'una confessione lirica, invece che la futile grazia d'un madrigale. Nel bel mezzo del placido e candido *menuetto* del quartetto quinto, il leone dà una terribile zampata che porta via il pezzo: e la musica spensierata e dolce prosegue come se nulla fosse. Nel sesto, Beethoven inserisce, tra un gioioso *scherzo* e un *allegretto* civettuolo che chiude la composizione, la mesta pagina di *rêverie* che è la *Malinconia,* il cui ritmo flebile e rotto riappare quando la gioia bonaria e infantile è già tornata a sorridere nel cuore dell'artista.

Che abisso tra queste concezioni e l'op. 59 che segue a distanza di sei anni! Beethoven è diventato tragicamente uomo, e come artista ha già scalato vette paurose: l'*Eroica,* la *Leonora, l'Appassionata.* Ora che ha provato le delusioni dell'amore terreno, egli è abbeverato di passione platonica. L'immacolato silenzio della sordità favorisce i lunghi colloqui del poeta con Dio. E sorgono (1806) questi tre giganteschi quartetti, in cui il dolore posa placato dalle titaniche ginnastiche o dai mistici assorbimenti. L'arte prestigiosa degli sviluppi e degli intrecci tematici sfolgora nei tempi iniziali e nei *finali* ebbri di slancio (la gran *fuga* del terzo). Gli scherzi esprimono piuttosto un gaio dinamismo passionale che l'*humour* violento e scontroso, caratteristico del futuro Beethoven. Negli *adagi* canta la felicità celestiale dell'anima che esce monda

e degna di Dio, dal lavacro del dolore. Non è dato alla parola parafrasare le mistiche verità e le angeliche bellezze espresse nelle lunghe levitazioni del violino e del violoncello, durante i tempi lenti dei due primi quartetti dell'op. 59. Solo al Santo o al fervido fanciullo comunicante è concesso aggirarsi fra simili splendori. Un'umanità meno volatilizzata ispira l'*andante con moto* dell'ultimo quartetto, il cui ritmo cullante di barcarola cenna a terrene melanconie, a romantici sogni. Da questo mirabile brano discendono le romanze di Mendelssohn, le *fantasie* di Schumann e i notturni di Chopin.

Passano due anni e mezzo, e Beethoven, che nel frattempo ha creato la *Quinta Sinfonia* e la *Pastorale*, torna al quartetto con l'op. 74 (1809), chiamata comunemente il *Quartetto delle arpe*, a causa degli arpeggi in pizzicato del primo tempo. Siamo sempre nell'atmosfera di tragicità repressa in cui il Beethoven della maturità batte l'ala, quando non gli scoppia dal cuore la collera di Mosè o il grido di adorazione. L'op. 74 contiene tesori di tristezza: nella lenta introduzione, per esempio, che sembra un cielo d'alba nubilosa, e soprattutto nel meraviglioso *adagio* che rinnova le desolazioni tenere e sublimi dell'*Imitazione di Cristo*. Ma l'*allegro* àlacre e sonoro, l'indiavolato *scherzo* e la *stretta* precipite dell'*allegretto variato* esprimono un maschio impulso verso l'atti-

vità creatrice, un irrigidimento accanito contro l'invasamento dell'ombra. Lo stesso avvicendarsi di nubi d'uragano e di raggi di sole drammaticizza la materia del conciso quartetto op. 95 in fa minore, che è del 1810 e perciò contemporaneo della musica dell'*Egmont*. La libertà formale e un senso di grandiosa irrequietezza e di altera solitudine caratterizzano questa creazione, definita giustamente dal De Lenz « il meraviglioso ponte gettato dalla II alla III maniera di Beethoven, quanto a stile di quartetto ».

Scritta l'ultima nota dell'op. 95, il Maestro abbandonò il quadruplo rigo: nè lo riprese che quattordici anni dopo. Quel lungo lasso di tempo e l'epoca angosciosa e trionfale della creazione delle tre ultime sinfonie, delle ultime sonate di piano e della *Messa solenne*; ed è l'epoca in cui Beethoven si abitua a vivere come un gimnosofista, nella caverna dei suoi sogni e dei suoi dolori. Quando, nel 1824, l'anno dell'esecuzione della *Nona*, risente il bisogno di scrivere un quartetto, com'è cambiato l'uomo e com'è ancora ingigantita l'arte! Omai egli non ha più nulla da ricevere dal mondo attuale e nulla ha da offrire alle sue brame sensuali e frivole. L'imperiosa necessità dell'artista d'indagarsi, di definirsi, di far la notomia della propria carne palpitante, è diventata nel vecchio sordo Beethoven l'unica ragione d vivere e di creare. La sua nuova musica

sarà d'or innanzi disperatamente e celestialmente claustrale e solitaria. Come il Buonarroti del *Giudizio* e il Rembrandt delle supreme visioni, Ludovico non avrà, per i sublimi colloqui degli ultimi suoi giorni, che tre interlocutori: sè stesso, l'avvenire e Dio. L'ascetismo della santità purificherà l'opera da ogni traccia d'orpello mondano, ridurrà il suono a puro esponente d'anima, trasformerà in anime le voci stesse degli strumenti e imporrà al musico profano i modi e le forme della musica sacra. La severa polifonia e la fuga di Bach porgeranno al Maestro il mezzo diafano in cui imprigionare i raggi della contemplazione e della preghiera. In pari tempo egli rinuncerà alle strutture sensuali e armoniose d'un giorno e chiuderà i suoi canti nella penombra delle cripte o li slancerà nella vertigine dell'etra. Il processo della *variazione*, futile gioco della trascorsa vanità, servirà al grande eremita come scandaglio che scruta i bassifondi dell'anima e coglie nel lento passaggio le nere alghe della tristezza e le attinie purpuree della gioia. Due cose sole serberà Beethoven, del suo tesoro giovanile: gl'impulsi di allegrezza sbrigliata (oh, il Fiammingo che torna sempre!) e l'amore per la Natura pia e generosa, sul cui materno grembo gli uomini semplici e buoni danzano al suono della cornamusa. E così dalla landa sorgono le cattedrali fatate che sono gli ultimi cinque Quartetti, suggello immortale del-

la divina umanità di Beethoven, testamento d'un Giobbe ebbro d'amore sotto il morso dell'ulcere, che misura i ritmi dell'eterna Armonia sul battito affranto del proprio cuore. La disamina critica ed esterna di queste cinque opere smisurate può bene riservarci un'infinità di sorprese per quel che riguarda la straordinaria libertà e novità della loro costruzione. Beethoven, per esempio, nelle op. 130 e 131 tende manifestamente alla *forma-suite*, invece che alla consueta forma della sonata, sebbene i singoli brani siano costruiti secondo le regole della sonata e siano tenuti avvinti da un rigoroso nesso interiore. Ma ciò appare d'un importanza relativa, quando ci si affida a queste creazioni con l'anima fanciullina del credente. Sono vette nevose, percosse dai lampi o lambite da sciarpe d'arcobaleno. L'*adagio* dell'op. 127 (1824) rinnova il pio incantesimo del *Benedictus* della *Messa solenne*. Che dire della *Cavatina* dell'op. 130 (1825-26), che Beethoven scrisse piangendo, e che è una prodigiosa analisi del prisma del dolore? o dell'incantevole *Friedensgesang* dell'op. 135 (1826)? o di tutto il *Quartetto in do diesis minore* (op. 131, del 1826), profondo e adorabile come la *Nona*, quello che Wagner analizza come *una giornata di Beethoven*, quello che è veramente un *giorno* di questa vita nostra, abisso d'ogni bene e d'ogni male, riflesso nella fragilità d'una povera carne d'uo-

mo? E quando questa carne pusilla si ottenebra ancora di fisica miseria, ecco che il canto si fa più dolce, più umile, più tenero: e nasce il quartetto cristiano della convalescenza (op. 132, del 1825-26), il cui bulbo adorabile è la genuflessa *Canzone di ringraziamento offerta alla Divinità da un guarito*, in forma di corale, col suo passaggio trepido e commovente verso la timida gioia dell'*andante* (*Sentendo nuova forza*)... Adagi d'una religiosità vedica, *allegri* tifonici, pause sorde, immense, piene di terrore; fughe di rude èmpito che si diafanizzano in stalattiti di suoni eolici; recitativi di singulti, marzialità selvagge che si spezzano al tremore d'una lacrima, stasi misteriose in cui la nota è la pulsazione d'un cuore morente, larghi respiri di vento marino, fremiti d'elfi e di fate nel mistero dei boschi, dialoghi fra l'Amato e l'Amico nel chiostro azzurro della nube; la *Kermesse* con l'esultanza rude dei suoi balli sul prato, la cavalcata tempestosa degli Unni, gli accordi di luce dell'organo... Su questo Oceano, l'Amore che si leva come il sole. Quando Beethoven si addentrò fra gli stupori di questo regno, non sentì più la squallida solitudine della sua stamberga viennese, nè la mordente disgregazione del suo corpo. Lo spazio di tempo che corse fra il compimento della *Nona* e la suprema liberazione, dovette essere per lui un gorgo d'allucinata felicità e di attività veggente. L'Holz scrive:

« Durante la composizione dei tre quartetti dedicati al principe Galitzin (op. 127, 130, 132) l'inesauribile immaginazione di Beethoven lasciava scorrere nuove idee di quartetto in tale abbondanza, che dovette scrivere ancora, quasi involontariamente, i quartetti in do minore e in fa maggiore ». Da queste opere egli non si riprometteva mendace gloria, ma solo il pane per la bocca e l'allegrezza per l'anima. La sordidezza e l'incuria degli uomini gli contestavano il pane: ma Beethoven era già tanto vicino alla santità, che la leggenda dirà forse un giorno che gli angeli pietosi vegliavano sulla sua terrestre miseria e lo nutrivano.

❧

Raggrupperemo accanto a quartetti, solo per l'affinità esteriore, l'abbondante produzione di Beethoven per tre o più strumenti a corda o a fiato. Celebre è, fra tutte le sue composizioni giovanili da camera, il *Settimino* op. 20, in mi bemolle (1800), capolavoro di grazia e di serenità settecentesca, nel quale canta però già l'anima patetica e profonda del vero Beethoven (*adagio*) e si sferra l'impeto delle sue bordate d'*humour* (*scherzo*). Fra i *quintetti*, il più interessante è quello in do maggiore (1801), in cui si trovano elementi melodici che il Maestro adopererà nel

Fidelio. Una visione squisitamente candida della vita gli ispirava nel 1797 il *Trio-serenata* op. 8 in re magg., per archi, d'un colore così haydniano, ma nel cui *adagio* l'imperiosa legge dei contrasti, incancellabile sigla beethoveniana, insinua con tanto effetto, per tre volte, un malizioso ritmo di *scherzo*. Dello stesso periodo all'incirca è un'altra *Serenata* per flauto, violino e viola (op. 25), d'una grazia un po' minuta, d'un arcadismo elegante e noncurante. Un genere in cui il Maestro impresse un'orma poderosa è il *trio* per piano, viola e violoncello. La natura ibrida di tale composizione, che sta fra la sonata strumentale e la musica d'insieme, non gl'impedì di profondere in essa i tesori della sua potenza e della sua bontà. La sua prima creazione con numero d'opera, apparsa nel 1795, è composta di tre trii (op. 1), mozartiani di forma, ma nei quali la foga e il mistero dell'anima beethoveniana fanno più volte scoppiare le armoniose tuniche della linea classica. Il terzo di essi afferma già, nella tonalità tragica del *do minore*, nella ricchezza degli sviluppi e nell'inquieta passionalità, l'avvento lontano della *Quinta Sinfonia*. Passeranno più di dieci anni prima che il Maestro scriva nuovi trii. L'op. 70, del 1808, tesoreggia la maturità del suo genio: essa comprende il mirabile *Trio in re maggiore*, detto *degli Spiriti*, il cui *allegro* iniziale è una delle colate più gagliarde del

forno di Beethoven, il cui *adagio* canta, fra i mille brusii della notte fatata, un divino inno di amore e di dolore. Del 1811 è il grande *Trio in si bem.* op. 97, dedicato all'Arciduca Rodolfo: una delle pagine più nobili e profonde di Beethoven. Aroma di religiosa saggezza e d'immortalità si sprigiona dai sublimi velari dell'*andante*, corale variato cinque volte con un crescendo continuo di maestà e di bellezza.

❦

Sull'essenza della *Sinfonia*, prima di esaminare ad una ad una le nove Sinfonie di Beethoven, ripeteremo ciò che abbiamo detto sull'essenza della sonata strumentale. L'una è il quadro, l'altra è l'affresco. Preconizzata nei concerti di violino di Antonio Vivaldi e nelle musiche d'assieme di G. B. Sammartini, la sinfonia trovò il suo legislatore in Giuseppe Haydn, che ne fissò la quadratura definitiva e la veste orchestrale e la consacrò con molti capolavori. La sinfonia haydniana è un miracolo di misura, di limpidezza, di freschezza, di sorridente bonomia. L'arguto umorismo del Maestro ci si rivela specialmente nei brevi e giocosi *finali*. Ad Haydn successe, come monarca del regno sinfonico, Mozart, anima più poetica e profonda, imbevuta di passione italiana. Nelle sue sinfonie, « amore e melanconia risuonano in va-

ghe voci spirituali ». (G. T. Hoffmann). Questi due grandi musici si astennero dal servirsi della sinfonia come mezzo espressivo eminentemente individuale: essi si dedicarono a consacrare in forme nobili e armoniose i sentimenti di un'aristocrazia colta e sensibile. L'aver capovolto questa concezione è, come abbiamo già detto, uno dei maggiori titoli di gloria di Beethoven. Mentre Haydn scrisse 113 sinfonie e Mozart ne lasciò una cinquantina, Beethoven non potè donarne al mondo che nove. Ma ciascuna di esse rappresenta una meravigliosa conquista, non solo nel campo dell'arte, ma in quello del pensiero universale. Egli rispettò la forma tradizionale ereditata dai due grandi modelli ed accettò la loro orchestra sobria e pura, di cui venne gradatamente accrescendo gli elementi, ma con estrema parsimonia. Concezioni gigantesche di linea e di sonorità, come l'*Eroica*, la *Quinta* o la *Pastorale*, sono espresse con mezzi strumentali che trascendono di poco l'orchestrazione della sinfonia di Haydn.

❦

I Sinfonia (op. 21, in do magg., composta nel 1800, eseguita la prima volta il 2 aprile di quell'anno).

Poema primaverile, effusione dei sentimenti d'un titano fanciullo davanti allo sbocciare della natura e di se stesso. L'architet-

tura, con alternative di masse severe e di filigrane, è prettamente alla Haydn e Mozart. Ma nel primo tempo certe brusche raffiche di collera e lo scavamento coboldesco dei bassi alla ripresa del II tema, dànno l'allarme. Uno spirito gigantesco di libertà e di forza freme nei lacci di seta della tradizione. L'*andante cantabile* è compassato e incipriato: un'offa gettata alla parrucca e all'accademia. Veemenza alternata a mistero romantico nel *Menuetto*, così rapido di ritmo e sprezzato di movenze, da non conservare nulla della tradizionale danza d'inchini e lezi. Nel *finale* scoppia la gaiezza del popolo, in colori netti e vivaci, senza ancora il panteismo appassionato della *Pastorale* o *l'epos* dionisiaco della *Settima*.

❦

II Sinfonia (op. 36, in re magg., composta nel 1803).

Il dramma sentimentale di Giulietta Guicciardi, il cammino inesorabile della sordità, le ombre di suicidio del testamento di Heiligenstadt, nulla di tanto dolore traspare da questa musica limpida, sana, scorrevole come un torrente alpino, netta come un paesaggio lavato dal vento. Precede un'introduzione lenta, dalla pensosità maestosa, dai lunghi indugi, dagli impeti sempre rotti, dalla tensione crescente, che si scarica all'improvviso

nella cateratta gioiosa del I tempo. Il ritmo inflessibile sorregge i disegni più vari, tendenti ad esprimere uno stato d'animo che potrebbe definirsi la *conquista sicura*. È Napoleone ad Austerlitz, giovane, audace e arriso dalla fortuna. Nel celebre *larghetto*, il '700 profonde la sua eredità di gioia sorridente e di grazia. Ma sotto l'arabesco italianamente mellifluo dei suoni e dei ritmi, sembra celarsi la trama d'un fantastico racconto orientale. Sensualità rarefatta, amore casto e romanzesco; qualcosa della pingue voluttà intellettuale del *Divano* di Goethe, e un presagio delle *Orientali* fulve di Hugo. Il tutto in un tono di purezza immacolata. Succede lo *scherzo*, in cui i violini e i fiati si rincorrono in ronda giuliva. Shakespeare fa capolino, coi suoi elfi e il suo chiaro di luna. Caratteristico è il *trio*, la cui prima brevissima frase è una burletta di Puck, una sferzata nel naso con una rosa. Poi la minaccia di far sul serio, con un rabbuffo di unissoni imperiosi che sfuma in un secondo solletico birbone del folletto. Nel finale, *allegro molto*, gli elfi si sbandano a miriadi. È la notte di S. Giovanni. Da questo mirabile *rondò* discendono il Mendelssohn del *Sogno d'una notte d'estate*, il Weber dell'*Oberon*, e il Berlioz della *Dannazione di Faust* e della *Fantastica*. Un canone animato, dall'avvincente intreccio di parti, mette una nota di gravità nell'iridescente guizzolìo di lucciole e di spiritelli. All'im-

provviso una frase sinuosa, un cantabile concitato e molle del fagotto e del violoncello, rimbeccato dai punzecchiamenti civettuoli dei violini, evoca l'Oriente voluttuoso, il sopore di Suleika nel suo chiosco aperto agli effluvi d'una notte d'estate. Dopo i due punti d'organo, la *coda* precipitosa brucia le tappe. Qualche brusco intoppo. Attimi di silenzio. Una modulazione inattesa: e poi il crollo, tra fiamme di bengala, del castello aereo.

Questa sinfonia, della quale ammiriamo oggi la serenità e la limpidezza e la cui esuberanza è mirabilmente conchiusa nel telaio di una forma prettamente classica e mozartiana, fu definita ai suoi tempi, dallo Spazier, nella *Gazzetta del mondo elegante* di Vienna: « un mostro schifoso, un serpente ferito, che si dibatte in spire convulse, che non vuol morire e che, spirando, nel finale dà ancora intorno a sè colpi furiosi con la coda irrigidita dalla morte... ».

❦

III Sinfonia: l'*Eroica* (op. 55, in mi bem. magg., composta fra il 1803 e 1804; eseguita la prima volta nel 1805).

È l'*Iliade* della musica. Per la sua genesi storica non faremo che citare lo Schindler: « L'idea di Beethoven in questa Sinfonia, era di glorificare Napoleone... La notizia della proclamazione di Napoleone a imperatore

giunse a Vienna nell'istante in cui il manoscritto (che portava il titolo *Bonaparte*) era pronto a esser spedito al primo Console dall'ambasciata francese. Beethoven ne lacerò tosto la dedica. Non ne permise la pubblicazione che più tardi, e non si riconciliò con Napoleone che dopo la sua morte, dicendo che aveva da tempo composta la musica dell'occasione (la marcia funebre) ». L'edizione prima (1806) reca il titolo italiano: *Sinfonia grande... composta per festiggiare il sovvenire di un grand'uomo*. Napoleone, come tale, nell'opinione di Beethoven era presto tramontato; egli non vedeva ormai nel monarca dell'Europa che un ambizioso e un intrigante.

Questo insigne affresco eroico ha dato luogo ad una varietà sconcertante d'interpretazioni. Chi vi scorge un'autentica vita d'eroe guerriero; chi una celebrazione dell'eroismo in astratto; chi la descrizione dei conflitti dell'anima d'un uomo superiore; chi un frammento d'autobiografia musicale. L'*Eroica* è anzi tutto un gigantesco monumeno sonoro, un arco di trionfo che dà accesso ad un nuovo regno della musica. L'arte gioiosa e giocosa di Haydn e di Mozart cede il campo ad una musica che si assume l'espressione d'un mondo interiore non meno vasto del cosmico. Danza leggiadra, brio scintillante, eloquenza forbita di stile, accenti amorosi ed elegiaci da melodramma italiano: tutti questi ingredienti della vecchia sinfonia si volatiliz-

zano al soffio rovente e ruggente d'una rivoluzione. Sulle sue ali di fuoco la nuova orchestra porta il peso d'un'ideologia tragica e sublime. La musica *sociale* del '700 riceve un colpo mortale da questa titanica catapulta democratica. Ma Beethoven è formidabilmente concentrico, individualista e idealista. La Bastiglia ch'egli espugna con gli squilli che distrussero le mura di Gerico, cede non all'impeto d'un'orda cieca, dalla crudeltà calmucca, incapace di cogliere dalla sua vittoria frutti che non grondino di sangue. Un *eroe*, un uomo puro, in cui la forza sovrumana si allea alla santa freschezza d'un fanciullo e alla religiosa coscienza della propria missione, tiene le redini d'un esercito strenuo, e lo guida alla conquista del bene. Il primo tempo è dominato da una frase breve e possente: *il tema dell'eroe*. Non comando, non minaccia, non veemenza cieca: ma forza cosciente, quasi grave, intensa e misurata. Lo sussurrano la prima volta, dopo le due irte strappate iniziali che sembrano squarciare il velo del tempio, i violoncelli, sotto un fruscio d'archi misterioso. Inceppato da una frase a sincopi dei violini che oppone al suo cammino le brume di un dissolvente languore, se ne svincola e torna ad affermarsi con armonie più decise e virili, con uno sviluppo più largo e impetuoso. Un nuovo intoppo. Un ritmo spezzato che s'appoggia con furiosa tenacia sulla dominante, minaccia di caos e

d'annientamento l'appello sonoro dell'Eroe. Ma una scala fulminea lancia nella gloria del sole il ponte scintillante dei violini, e il tema enorme tuona nei bassi, su quello sfondo di luce e d'ebbrezza. Questa genesi e le due palingenesi successive del tema eroico hanno luogo in quaranta battute e in pochi secondi. Di scorci simili non furono capaci con Beethoven, che Dante e Michelangelo.

Al tema di potenza succede un disegno di dolcezza ingenua, quasi pastorale, affidato alternatamente, con aspetto dialogico, ai legni e ai violini. Malgrado questo ed altri minori episodi di calma, gli scoppi dinamici del ritmo e del chiaroscuro mantengono nell'atmosfera grandiosa e solenne il presagio dell'uragano che si scatenerà con tutta la forza nella seconda parte, nel colossale svolgimento, pagina pressochè unica nella storia della sinfonia, alla quale può accostarsi solo lo sviluppo apocalittico del 1° tempo della *Nona*. Nel meraviglioso combattimento dell'*Eroica*, sia esso il cozzo di falangi avverse su di un campo di battaglia, o sia l'urto di passioni che si contendono la coscienza d'un uomo grande, l'arte dei contrasti, che Beethoven ha già rivelato in altre opere trova il suo impiego più completo e potente. Clamori terribili, sorde pulsazioni, tragici silenzi, esplosioni di collera selvaggia, impeti di scalata, indugi dolorosi; e un'ansia perpetua di posa nel turbine, d'amore nella battaglia, di sogno nel-

l'attività imperiosa, di morte nel trionfo. Questi sbattimenti d'ombra e di luce non hanno nulla di nevralgico. Chiaroscurista fantastico e tragico come Rembrandt, Beethoven è disegnatore di nerbo e architetto come Michelangelo. La sua musica non cede mai ai disordinati impulsi che violentano a capriccio la forma. Mentre profonde le vibrazioni d'un entusiasmo e d'un dolore sovrumani, si mantiene logica e severa come una dimostrazione geometrica. I giochi veementi di serenità e di furore, d'idillio e di tragedia, caratteristici dell'arte di Beethoven, esternano per noi le procelle e le calme del suo mare interno ed esprimono insieme, in una prodigiosa veste d'umanità e di bellezza, le crisi dell'essere, le titanomachie che sprigionano dagli elementi il miracolo della vita.

Il secondo tempo è la *Marcia funebre*. Dobbiamo vedere in questo celebre epicedio l'omaggio doloroso di tutto un popolo alla salma d'un Eroe? oppure leggervi i pensieri di morte che nell'anima dell'Eroe si levano come ombre ammonitrici? Comunque la si interpreti, come specifica marcia funebre o come contemplazione della morte, questa pagina ci appare d'una grandezza sovrana: il sospiroso tema di morte, scandito prima dai violini sulla 4.ª corda, poi dai legni, sempre sullo sfondo di lontani rulli di tamburo; la frase maschia e calorosa che oppone a quel nobile lamento il primo raggio d'una

speranza; gli unisoni stentorei delle grandiose cadenze; il tema in maggiore, d'una divina purezza, diviso tra le miti sonorità dell'oboe, del flauto e del fagotto, che sembra aprire all'anima dell'eroe le diafane zone della pace celeste; il ritorno angoscioso della melodia di morte; la mirabile fuga, nelle cui spire freme il vapor nero di desolazione metafisica della *Melancolia* di Dürer; le formidabili acclamazioni che precedono lo scoppio della frase iniziale in tono di orgogliosa grandezza; poi il crepuscolo che succede a tanto clangor di luce, i violini che singhiozzano smozzicata, barcollante, cieca dalle lacrime, la funebre melodia; e poi l'ultimo grido, l'addio delle trombe guerresche all'Eroe, e il silenzio.

La morte in Beethoven è diafana. Mentre Chopin chiude sull'inerte spoglia l'avello di basalto e s'allontana piangendo nell'ombra; mentre Wagner consuma sul rogo sinfonico anche la memoria del grande defunto, perchè nessuno è degno di raccoglierla, meno colei che saprà gettarsi nello stesso fuoco per morire, Beethoven ci parla in tono di profetica fede. Lo spirito è eterno. Dal solco in cui, assunto all'Eliso, l'Eroe procombe, sbocciano messi feconde e vividi fiori. Questa resurrezione ideale freme anche nel mirabile *scherzo*, dal ritmo incalzante, affidato al picchiettio degli archi. La vita ricomincia. Vita quasi selvaggia, ruvida e gioiosa danza

che mira a stagnare con l'empito ditirambico delle sue bordate ogni piaga di tristezza o di dolore. Al Beethoven solenne e fatidico subentra il Beethoven orfico e incitatore. Nel *trio* i corni fanno quattro volte la loro entrata grottesca e testarda, per terze bercianti. Nella *coda* i timpani rullano scoperti il tema breve e gagliardo, da un *pianissimo* appena pulsato ad un *fortissimo* clamoroso e burlesco. Così Beethoven sfida l'accasciamento e il terrore: e la sua arma è un ciclopico riso.

Il *finale* sembra esprimere piuttosto che una concezione dell'eroismo oggettiva ed energetica, una successione, o meglio, una lotta di stati d'animo dell'Eroe. È come un cielo che varia continuamente. La forma di *tema con variazioni* scelta da Beethoven ci prova il suo intento deduttivo e psicologico. Il tema ha un carattere austero e rigido, che però non lo salvaguarda dalle *boutades* bizzarre e dagli incontri pericolosi. Mentre gioca senza sorridere, sicuro del fatto suo, trova alla svolta un compagno che non si aspettava. È un tema quasi di danza, dolce non senza un po' di civetteria, attraente non senza destar inquietudine, vellutato come un frutto. È insomma un *tema femmina*. I due fanno conoscenza. Scoppia subito un malinteso: cioè una fuga. Ma nessuno dei due fugge. Giocano a non capirsi, ma si capiscono benissimo. Il *tema femmina* danza un *rigau-*

don rapido e leggero, mentre i violini fanno un cicalio provocante. Ciò non fa che irritare il *tema maschio*, il quale prorompe, dopo una serie di furiose strappate a terzine, in una vera e propria *marcia*, bellicosa e sprezzante, che deve stordire l'intrusa e ammutolirla. Ma è come dire al muro. L'intrusa parla ancora: e stavolta in tono minore e patetico, proprio mentre il tema maschio ricapitola la propria forza squadrata. Nuovo litigio, ovvero fugato: poi una lunga pausa interrogativa. Ed ecco risorgere la voce soave, in tono quasi di preghiera, nelle brune sonorità dell'organo, e promettere pace ed amore, una tenerezza grande per chi è più debole perchè è più forte. Il *tema femmina* ora non trova più antagonismo, e si allarga e dilaga sempre più, sostenuto da luminosi arpeggi: e si fa fervido e solenne come un inno. Il *presto* con cui si chiude la sinfonia è un'apoteosi schiacciante di esso. Del tema maschile non v'è più traccia. L'Eroe riposa in grembo all'amore: ma non è il riposo vile d'Ercole presso Onfale o di Rinaldo nell'alcova d'Armida. L'idealismo del casto Beethoven assegna alla donna la missione di consolare l'Eroe e di avviarlo alla nuova gloria.

❧

IV Sinfonia (in si bem. maggiore, op. 60, composta nel 1806).

Ecco la limpida e noncurante *Quarta* che Schumann paragona ad una vergine greca, schiacciata fra due membrute balie tedesche: la *Quinta* e la *Pastorale*. Era l'anno felice o quasi, dell'idillio con Teresa di Brunswick, la « diletta immortale ». Beethoven passò un mese d'estate vicino a lei, a Martonwasàr, in Ungheria, insieme con l'amico Franz. La serena sinfonia in si bemolle conserva un riflesso di quell'oro, un fremito di quel tepore d'anima: in specie nell'*adagio*. Quanto ad architettura e a contenuto musicale, essa rappresenta fino a un certo punto un ritorno all'euritmia pura e alla semplicità mozartiana. Ciò non toglie che ogni tanto, fra le macchie d'una campagna così gaia e così bella, si senta qualche ruggito. L'*adagio* d'introduzione, per esempio, promette tutt'altro che allegrezza. Si apre con un pedale all'unisono e ad ottave, pianissimo, dei fiati, sotto cui gli archi incidono in lente e pensose volute un cupo disegno discendente in tono minore. È un paesaggio stigio, senza sole e senza erba. Nella costa ferrugigna d'un monte sembra spalancarsi una caverna oscura: e la roccia dei margini si umanizza in embrio·

nali forme di giganti accasciati. Ma tosto la tormentosa caligine si dilegua, e, con una naturalezza unica sprizza fuori uno degli *allegri* più limpidi, gaudiosi e scorrevoli di Beethoven. Non è a dire però che il vispo torrente di note non trovi svolte tortuose, vortici e cascate, prima d'arrivare al fiume regale. L'*adagio*, divino, è una preghiera con accenti d'elegia, accompagnata da un ritmo netto e tenace dei bassi, e variata due volte con un'abbagliante ricchezza e una celestiale purità d'ornati. La frase principale ricorda la notissima melodia dell'*adagio* della *Sonata patetica*. L'*allegro vivace* che segue non ha nulla del minuetto di felice memoria: l'animazione del ritmo, la forza del periodare e l'rrequietezza bizzarra delle modulazioni lo contrassegnano come concezione del tutto beethoveniana, se pure l'artiglio leonino non ha scalfito fino al sangue il tessuto musicale. Chiude la sinfonia un brillante *finale*, orgia turbolenta di note, in cui l'orchestra gioca pazzamente a barra, interrompendo le sue liete rincorse con scoppi di furore tanto strani quanto fugaci.

❧

V Sinfonia (in do minore, op. 67; composta nel 1806-07, eseguita per la prima volta il 22 dicembre 1808).

È, con la *Pastorale*, l'opera più popolare di Beethoven; ed è certo una delle più grandi cose ch'egli abbia creato. Anche dal punto di vista puramente formale, supera tutto ciò che di sinfonico si era prodotto prima. La strumentazione è un miracolo di ricchezza e di novità. Lo svolgimento tematico è pieno di fantasia e di *pathos*. L'arte dei contrasti e dei chiaroscuri, già insigne nell'*Eroica*, crea magnifici effetti di bellezza sonora e di potenza drammatica. Concepita con esclusivi fini musicali, aprogrammatica per eccellenza, volutamente nuda di contenuto letterario, riesce ad imporsi alle folle come il poema-tipo dell'animo di Beethoven, come la storia del suo dramma, e in pari tempo come il manifesto tragico e glorioso della vita volontaria ed eroica. È la sinfonia della lotta col Destino, la sinfonia di Prometeo. « La commozione dolorosamente appassionata che ne è il tono fondamentale iniziale, passando pel conforto e l'elevazione spirituale, giunge fino allo scoppio della gioia vittoriosa e cosciente ». (Wagner). Possiamo vedere descritta in essa, con un carattere individualistico, quasi autobiografico, la stessa parabola morale che l'*Eroica* ha contemplata obbiettivamente e che la *Nona Sinfonia* esprimerà con un carattere collettivo, demologico. Il parallelo della *Quinta* con l'*Eroica*, mentre mostra il progresso di Beethoven come artista e come pensatore, fissa il vero carattere di questa

musica, la cui essenza è l'interpretazione stoica ed eroica del mondo, e il cui risultato è una dilatazione generosa ed entusiastica dell'anima. Nell'*Eroica*, il musico ci descrive l'Eroe astratto; nella *Do minore*, ne vive la vita tormentosa, ne respira la vertigine dei voli e delle cadute. Nell'*Eroica* domina il tono augurale e bellico, a cui succede l'apoteosi nella morte; la *Do minore* non canta battaglie vittoriose nel senso esterno, ma, dopo disperate collisioni con gli spettri della coscienza, afferma nell'inno frenetico del *finale* la vittoria dell'uomo su sè stesso. Nell'*Eroica* non vi ha luogo ad ascetiche soste; nella *Quinta*, fra due uragani (il primo tempo e lo *scherzo*) brilla, nel divino *andante*, la *stella maris* dei naufraghi. L'*Eroica* termina con un idillio, mentre la *Quinta* si chiude con una dionisiaca tripudiante. A proposito di questo *finale*, la critica recente ha creduto di far dello spirito accusandolo di ridondanza spontiniana. Non so quanta parte abbia il compassato Spontini in quelle pagine di sacro giubilo. Riconosco piuttosto che v'è in esse una certa volgarità necessaria, come c'è nel coro della *Nona*, nelle apoteosi di Rubens e nell'*Alleluja* di Händel. Ma trattandosi d'una cateratta, non è il caso di reclamare nè buona educazione nè sottigliezze di pensiero.

❦

VI Sinfonia (op. 68, in fa maggiore; composta nel 1808 a Wiesenthal, presso Heiligenstadt; eseguita la prima volta al teatro *an der Wien* di Vienna, il 22 dicembre 1808).

Siamo al cospetto della *Sinfonia pastorale*. La musica non ha forse mai espresso (neanche per bocca di Beethoven) nulla di più santo, di più puro, di più delizioso e riposante. È Beethoven a tu per tu con la natura, in un radioso giorno d'estate. L'immaginazione corre ad uno di quei paesaggi sereni e grandiosi delle Prealpi, in cui le due nature, la nordica e la meridionale, si fondono in una bellezza indicibilmente fresca e armoniosa. « Onnipotente! Nei boschi io sono felice, felice nei boschi — in cui ogni albero parla di te. Dio, quale splendore! In queste foreste, sulle colline, — è la calma per servirti! » Questa commossa frase, che il girovago Beethoven scrisse un giorno sul suo taccuino, è la chiave del divin sogno sonoro al quale egli ci convita. « Beethoven, scrive Riccardo Wagner, era chiamato a comporre nelle sue opere la storia universale della Musica. Con un pio terrore, egli evitò questa volta di rituffarsi in quel mare del desiderio insoddisfatto. Diresse il suo cammino verso gli uomini gioiosi e lieti di vivere, che scorgeva sulle fresche praterie, accampati sul

margine delle foreste profumate, sotto il cielo soleggiato, ridenti, lieti di discorrere e danzare. E là, all'ombra degli alberi, nel mormorìo del fogliame, al chioccolìo familiare del ruscello, conchiuse con la natura un patto di felicità. Allora si sentì uomo, e i desideri compressi nel suo petto si cancellarono davanti all'onnipotenza d'un'apparizione, che, nelle diverse parti della sua opera creata in quello stato d'entusiasmo, copiò fedelmente, lealmente, in tutta umiltà, i quadri animati, la cui contemplazione l'aveva ispirato, e intitolò quell'insieme: *Ricordi della vita dei campi* ».

È la copia fedele, sì, ma solo un poeta divino ha il dono di copiare l'opera di Dio. Il realismo di Beethoven davanti alla natura in un'ora nuziale, è simile al realismo del Beato Angelico davanti alle visioni del suo Paradiso. Sul tergo della parte del 1.° violino della celeste creazione, egli scrisse, per dissipare ogni equivoco sulla natura della propria ispirazione, quest'epigrafe semplice e profonda: « Applicarsi piuttosto all'espressione del sentimento che alla pittura musicale ». L'opera di Beethoven è così popolare, e la sua bellezza possiede un fascino così limpido e facile, che ci guarderemo dall'aggiungere una descrizione critica alle mille che se ne sono date. Solo diremo che la Sinfonia è divisa in cinque parti, o meglio in tre, perchè le tre ultime sono unite in un

sol pezzo, con una logica successione di eventi e di stati d'animo. Nel 1.° brano, intitolato « *Risveglio d'impressioni gioiose, nel giungere in campagna* », Beethoven trasforma la sua orchestra in cennamella, e le affida le più dolci e ingenue melopee, per celebrare la sana voluttà d'una mattinata trascorsa in aperta campagna. La *Scena presso il ruscello* evoca un lembo di foresta beato e misterioso, come ne dipingevano nel fondo dei loro quadri Tiziano e il Giorgione. L'acqua scorre, pullula, ciangotta, ora tinnula come cristallo, ora roca come la voce d'un gnomo. Cantano gli uccelli, le farfalle si rincorrono e radono nel volo le cime ondulanti dell'erba folta, calda e profumata. Beethoven, coricato supino, figge gli occhi nell'abisso azzurro e guarda la trama dei rami più alti e il lento navigare degli abbaglianti cumoli di vapore. Lo *scherzo* (*Allegra riunione di contadini*) imita le danze campestri col loro accompagnamento cinguettante e russante di violini, d'oboi e fagotti. Brueghel il Vecchio e Davide Teniers: buon sangue fiammingo quello di Beethoven! Il saltarello comico e giulivo si mantiene garbato finchè non arriva una compagnia di scarponi che improvvisa la più rustica sarabanda, mentre i contrabassi barriscono con allegro furore. Ma Beethoven, benchè sedotto dallo sfavillìo dei colori e dal rimescolìo delle figurine che s'intrecciano nella danza, non ha cessato di tener d'occhio

una nube nera che ingrossa, ingrossa... A un tratto, mentre la danza ripiglia più veloce sul suo ritmo di giga, scoppia lontano il primo tuono. Scompiglio, fuga generale. Prime gocciole enormi. Poi il temporale in tutta la sua selvaggia bellezza, curvo sulla valle come un ponte d'ombra sfolgorato da vividi baleni. La poesia degli elementi scatenati è resa da Beethoven con un'arte sovrumana. È il caos in forma sinfonica. Pioggia torrenziale, sibili del vento, colpi di tuono, lampi, tutto è conchiuso e domato nel sorprendente specchio sonoro. Alfine, dopo un parossismo che fa tremare, la tempesta cenna a decrescere. I violini scaricano il fremito elettrico in larghi arpeggi discendenti. Pedali brontolanti ci dicono l'ultima furia del tuono e il persistente umor nero dei baleni. Poi una diafana morgana d'accordi reca il messaggio di Dio che già risorride dall'arco dipinto nella nube. Un flauto lancia nel cielo la sua piccola scala di gocciole: e i buoni che si affidano ad essa, si trovano con grande sorpresa genuflessi tra le pieghe del manto del Signore. E il *Canto di grazie dei pastori* incomincia, mentre la nebbia sfioccando lentamente in grandi sciarpe azzurrognole, lascia scorgere l'incantesimo delle valli lavate, sorrise dal sole.

VII Sinfonia (op. 92, in la magg., composta fra il 1811 e il 1812, eseguita la prima volta l'8 dicembre 1813 a Vienna, insieme con la fantasia sinfonica « *la Battaglia di Vittoria* »).

Appartiene al periodo della miglior fortuna di Beethoven. Egli è ormai popolare. Ai bagni di Toeplitz fa conoscenza con Goethe e frequenta il fiore della società intellettuale. La tenera amicizia con Amalia Sebald nutre le sue più care illusioni. Il suo genio non è mai stato tanto saturo di forza, e altrettanto impastato di ciclopico capriccio. La VII Sinfonia è una seconda *Pastorale*, ma in tono pagano e dionisiaco, un Baccanale non come li dipingeva il casto Poussin, ma come li concepirono con colori di fiamma Rubens e Jordaens. Comincia con un *poco sostenuto* di carattere netto e grandioso, in cui si prepara l'ascoltatore alla pertinacia tonale e ritmica che è l'anima di questa sinfonia, definita a ragione da Wagner l'*apoteosi della danza*. Nel 1.° tempo si danza (non certo in un salotto e fra bacheche di Saxe) al ritmo scandito e infaticabile d'una specie di cornamusa gigantesca che spesso si tramuta in organo e spesso in strepitante fucina. L'*allegretto* che succede è una delle pagine più sublimi di Beethoven. La danza assume co-

lore funebre ed elegiaco nella prima parte: il *maggiore* d'una trascendente purezza melodica, conserva nei bassi il ritmo iniziale inesorabile e severo — un dattilo e uno spondeo — vero cuore sinfonico che non cessa di pulsare finchè il celeste brano non si spenga (dopo un episodio fugato) nell'etereo susurro dei violini in pizzicato. Ecco lo *scherzo* giulivo e petulante, *musette* eroica la cui turbolenza popolaresca è rotta dalla pia gravità del *trio*: un corale dei pellegrini della Bassa Austria, che Beethoven affida ai legni, sotto lunghe tenute dei violini ad ottave, d'un delizioso sapore religioso e nostalgico. Il finale, *allegro con brio*, scatena il popolo dei fauni fiamminghi, sulle falde della collina, per la più indemoniata *kermesse*: non più placido passatempo di candidi contadinelli, come nella *Sesta*, ma trescone quasi selvaggio, che rinnova l'incontinenza degli antichi misteri bacchici. L'erta è ripida; il biondo succo dei pergolati del Reno ha segato i tendini. Più d'uno degli arrabbiati danzatori ruzzola fino in fondo. Un'orchestra accanita gratta i suoi violini e raschia i suoi contrabassi, mentre un intero popolo fa tremare l'aria con le grida e la terra col tonfo degli zoccoli e degli stivali. È l'ora in cui la vita, fatta balorda e vertiginosa come una ruota da mulino, è buona per tutti. Benchè il bosco sia già illuminato da un pezzo dalle lanterne giapponesi, c'è chi giura che è an-

cora alto il sole. Orribili cacofonie sorgono dalle strida delle donne premute e dai grugniti dei contrabassi scorticati. Nel turbine della festa si aggira un uomo coi capelli al vento e con gli occhi che mandano baleni. Dall'incertezza frenetica del suo vagare e dall'espressione di cupo assorbimento che oscura il suo volto, si riconosce chiaramente che egli è Ahasvero. Quando qualcuno dei sonatori lo scorge, natura e viventi, tutto impietrisce, e l'orchestra getta un grido di terrore.

Quando Weber ebbe udito questo mirabolante finale, in cui Beethoven ha fatto scialacquo di potenza e di follìa, lui, che era sempre azzimato e corretto, anche quando descriveva il bailamme infernale, si affrettò a scrivere che il Maestro era pronto per la casa di salute... La martellatura ritmica del 1.° e del 4.° tempo della VII Sinfonia ha ispirato alcune fra le più efficaci descrizioni musicali del Romanticismo: la *Corsa all'abisso* di Berlioz, la *Scena della fucinatura della spada nel Siegfried* di Wagner, e il *Mazeppa* di Franz Liszt.

❦

VIII Sinfonia (in fa maggiore, op. 93; composta a Linz nel 1812; eseguita la prima volta a Vienna nel 1814, insieme con la VII Sinfonia e con la *Battaglia di Vittoria*). Sten-

to a credere che in questa sinfonia, tra le più chiare e prettamente *musicali*, nel senso ritmico e architettonico della parola, si debba vedere, come si è preteso da alcuni, quasi un riassunto idealizzato delle peripezie e dei tormenti di Beethoven all'epoca in cui l'opera fu creata. L'amore troncato per Amalia Sebald, la lotta del Maestro contro la vita immorale del fratello Giovanni, la sua misantropia, causata dall'assoluta sordità, la crisi finanziaria perdurante: tutti questi eventi e questi stati d'animo non hanno nulla che fare con la concezione sana e quasi aristofanescamente turbolenta che è l'*Ottava Sinfonia*, definita a ragione dal Grove « umoristica », se umorismo può dirsi la gioia collerica di Fafner e di Fasolt che lottano per gioco. Il Maestro vi sfoga più che al solito il suo gusto per l'antitetico violento, per il sarcastico e per il grottesco. Nel primo tempo, pone sull'incudine un tema regolare e canoro, e si diverte a tempestarlo di martellate, a fargli sprizzar nubi di scintille, a farlo crosciare e squillare, a fargli prendere le forme più bizzarre e inattese, finchè, con un ultimo colpo di maglio, lo infrange. Nel celebre *Allegretto scherzando*, che ingigantisce un piccolo canone per voci, composto nel 1813 per burlare amichevolmente Maelzel, inventore del metronomo, Beethoven burla con squisita simpatica ironia la musica italiana, forse Rossini stesso. Ma l'umoristica contraffazione ha

un delizioso profumo di sincerità e d'ingenuità beethoveniana, e l'indolente ritmo dei bassi, su cui violini, celli e legni dialogano con malizia, si sgretola a tratti con un impeto da valanga. Anche nel *tempo di menuetto*, Beethoven se la prende con qualcosa: proprio col vecchio minuetto classico, di cui il primo conserva l'inflessibile misura ed il periodare sussiegoso, mentre la potenza latente di Beethoven appesantisce il contorno e alle trine settecentesche sostituisce con intento canzonatorio una quasi rigida corazza. Il *finale*, esuberante di forza, di fantasia e di brio, ci ridà il Beethoven rude e puro, che non rifà nulla e non somiglia a nulla. Un largo tema melodico ungherese costituisce l'episodio principale, intorno a cui l'orchestra s'abbandona ai capricci d'una tormenta ritmica e sonora, piena di pause sconcertanti e di urti brutali.

❦

Sinfonia IX (op. 125, in re min., cominciata nel 1817-18, composta fra il 1823 e il 24, a Baden e a Vienna; eseguita la prima volta a Vienna, il 7 maggio 1824).

Fra l'*Ottava* e la *Nona* corrono undici anni: i più traboccanti di dolori e di povertà del Maestro, gli anni che gli portano il dramma affettivo del nipote Carlo, le crisi d'enterite, la sordità plumbea, la morte degli

amici e dei protettori, gli anni che donanò al mondo la *Messa solenne* e preparano l'*Inno alla Gioia*. Il successo trionfale della prima esecuzione della *Sinfonia coi cori*, non mitigò in nulla le sue tristi condizioni morali e finanziarie. Inoltre l'opera, troppo superiore ai tempi, ricadde subito nell'incomprensione e nell'oblìo.

R. Wagner e i wagneriani vedevano in questa Sinfonia — che è con la *Messa solenne* e con gli ultimi Quartetti, la creazione suprema e la più vasta del genio di Beethoven — l'anello di congiunzione tra la musica pura e il dramma musicale. Dal fatto che l'orchestra, nel *finale*, dopo un laborioso periodo di gestazione, si aggiunge, per cantare la Gioia, il modo d'espressione verbale e corale, inferivano che Beethoven avesse fatto un implicito riconoscimento dell'importanza della musica pura ad esprimere la totalità dell'io e del mondo musicalmente esprimibili. Fallace è il loro giudizio, sebbene sia intemerato e ardente il loro amore. È ovvio che nell'*Eroica*, nella *Quinta* e nel *Coriolano* il dramma si esterna con efficacia gigantesca, senza l'intervento del mezzo vocale! Appare piuttosto attendibile che il carattere stesso della sua ultima Sinfonia, così straordinariamente grandiosa e piena di significati umanitari, abbia indotto Beethoven a far appello, dopo ch'ebbe esaurite tutte le risorse strumentali, a quel mezzo d'espressione essenzialmente

ditirambico ch'è la voce umana, quasi per chiamare a testimoni e partecipi le moltitudini, davanti al miracolo della festosa rivelazione. Non è vero che la *Sinfonia coi cori* sia il capolavoro precorritore del *Crepuscolo degli Dei* e del *Parsifal*: essa è invece la suprema vetta della musica sinfonica.

Riesce strano per noi il disfavore con cui la *Nona* fu accolta dalla critica per tanto tempo. La si accusava di anarchia, di caotismo, di mostruosa arbitrarietà, di senile demenza. Esaminata con animo sereno, si presenta come una sinfonia regolare e quadrata, rispettosa di tutti i canoni architettonici ed armonici, sebbene di dimensioni colossali e d'una portata musicale e lirica formidabile. Noi possiamo restare attoniti davanti all'indiana esuberanza della materia, alla selvaggia elementarità dei sentimenti e delle passioni che Beethoven affoca e martella nella sua fucina, alla magnificenza dello strumentale, alla complessità del lavoro tematico e della polifonia: ma ci troviamo sempre di fronte ai quattro tempi sacramentali della sinfonia classica, ciascuno dei quali è costruito da Beethoven con la consueta dialettica luminosa, col solito senso della *divina proporzione*. Il contenuto è parallelo a quello della *Quinta*, ma con una tendenza ad un'obbiettività trascendentale che comunica all'intero mondo cosciente il grido lirico dell'Eroe. Nell'*allegro*, preceduto da tragici pedali misteriosi,

da frementi interrogativi d'angoscia, un tema di bontà attiva, breve e ferrato, che traversa due gamme, fa la sua apparizione nel mondo della violenza e dell'insidia. Il paesaggio è terribile. Tutt'intorno negri picchi, e dal cielo il rombo d'una minaccia disumana. Interrompono la lotta furiosa che comincia *ex abrupto*, convulse ricapitolazioni di forza, desolati lamenti, voci d'implorazione e di speranza. Tutto alfine sembra sprofondare in un crepuscolo pauroso. Le discese cromatiche in tremolo dei bassi evocano l'immagine torva di frane che scoscendono, di crepacci che si aprono. Il Male regna dispotico sulla terra. — Quando Beethoven si accinse al secondo tempo, la fata della Gioia gli soffiò sugli occhi stanchi: e il Vegliardo sublime vide nell'estasi la danza degli astri nell'infinito. Dio essendo luce e letizia, non mai il Maestro è stato così vicino al suo regno, come nel paradisiaco *scherzo* della *Nona*. L'ultima parte del brano si umanizza in una fresca e gaia danza pastorale: nelle verdi valli, agli uomini semplici e buoni la manna della gioia primordiale è ancora largita. Nell'*adagio*, il Maestro ci convita ad una di quelle àgapi d'amore che trasfigureranno gli ultimi Quartetti: è la gioia religiosa che scende a confortare la creatura, durante il suo cammino periglioso sull'abisso del tempo. L'incantevole melodia delle viole, scandita dall'ampia onda di pendolo dei bassi, ci dice

che quel cammino può mutarsi in una mistica danza, quando l'uomo reca con sè, verso l'eternità, il viatico del cuore puro. Verso la fine del brano squillano orgogliose fanfare, vessilli purpurei si levano: ma l'inno si spegne in accordi d'umiltà e d'estasi. Giunti a questo punto, possiamo chiederci se il Genio del Male sia stato sconfitto senza remissione e se la felicità dell'Eden torni a regnare sull'aiuola che ne fa tanto feroci... Ahimè! l'ultimo accordo luminoso dell'*adagio* non è ancora spirato, che un'orrenda fanfara d'oricalchi ferisce il nostro orecchio e atterra la nostra speranza! Le legioni dei dèmoni sorgono dai loro covi, e cielo e terra rintronano d'urli e di latrati. Nelle pause si ode un cupo recitativo di maledizione e di minaccia, che torna quattro volte con inesorabile furore, che arieta e ammutolisce i temi d'eroismo o di fede dell'*adagio* e dello *scherzo*, sorti come sentinelle alla difesa, ma sperduti come colombe rapite dal turbine. Improvvisamente il cielo si rischiara. Si ha il senso che qualcosa d'ineffabile si stia compiendo nei regni preclusi all'uomo, per la sua salvezza. Dopo una pausa che non è scritta ma che lo spirito percepisce, il dono è rivelato. È il *tema della gioia*, il tema vittorioso ed orgiastico che Beethoven, dopo un'ampia perorazione orchestrale, sta per affidare, nelle mille voci del coro e sulle parole dell'ode di Schiller, all'entusiasmo ebbro e scrosciante

di tutta l'umanità. « La più sublime arte, scrive Riccardo Wagner, non ha mai prodotto nulla di più semplice di questa melodia, la cui infantile innocenza ci avvolge come d'un sacro brivido al primo annunciarsi del tema nell'unisono susurro dei bassi. Essa diventa ora il *Cantus firmus*, il corale della nuova folla, intorno al quale, come già intorno al corale di Sebastiano Bach, si raggruppano armoniosamente le nuove voci di mano in mano sorgenti. Nulla uguaglia il soave fervore che ogni nuova voce aggiunge a questa melodia di pura innocenza; finchè tutti gli ornamenti, tutte le magnificenze della sensazione inebriata si uniscono ad essa e in essa, come il mondo umano si stringe intorno ad un dogma di purissimo amore finalmente rivelato ».

❦

X Sinfonia. Non fu mai scritta, ma Beethoven la concepì tutta, e alla vigilia della sua morte scriveva a Moscheles: « Una sinfonia abbozzata per intero è nel mio cassetto, con una nuova *ouverture* ». Fin dal 1818 aveva tracciato in uno dei suoi taccuini, il piano d'un'opera grandiosa che sarebbe stata l'equivalente musicale del secondo *Faust* di Goethe: « Adagio cantico. Canto religioso per una sinfonia negli antichi modi (*Herr Gott dich loben wir. — Alleluja*), sia in forma

indipendente, sia come introduzione a una fuga. Questa sinfonia potrebbe esser caratterizzata dall'entrata delle voci, sia nel *finale*, sia già nell'*adagio*. I violini dell'orchestra ecc., decuplicati per gli ultimi movimenti. Fare entrare le voci ad una ad una; o ripetere in qualche modo l'adagio negli ultimi movimenti. Per testo dell'*adagio*, un mito greco o un cantico ecclesiastico; nell'*allegro*, festa a Bacco ». Un'annotazione posteriore di qualche anno fa conoscere l'intenzione nel Maestro di creare con la X Sinfonia un'opera d'arte « che riconcili il mondo moderno col mondo antico »; e Beethoven scrive esplicitamente: « ciò che Goethe ha tentato nel suo secondo *Faust* ». E noi possiamo aggiungere: ciò che Wagner, nei confini brevi d'un preludio, ha realizzato brillantemente nell'*ouverture* del *Tannhäuser*.

❦

L'*ouverture*, salvo poche eccezioni, semplicemente ornamentale e architettonica nelle opere di Gluck e di Mozart, passando nelle mani riplasmatrici di Beethoven, trova anch'essa, come la sonata e la sinfonia il suo nuovo destino. Mozartiana del tutto per la ritmicità danzante è l'*ouverture* del balletto *Prometeo*, (op. 43), scritto da Beethoven nel 1799, su di un canovaccio del coreografo Viganò. Tra il 1805 e il 1806 il grande Maestro,

incontentabile nell'ideazione della sua unica opera teatrale, crea le tre *ouvertures* per la *Leonora,* lo spartito che gli costerà tanti dolori. Sono tre capolavori: ma la *terza,* in do maggiore, gode fra tutte i suffragi entusiastici del pubblico. Il dramma vi è rivissuto nel titanico scorcio e nell'austera magnificenza musicale d'una breve sinfonia, ispirata più che al suo special modo alla trasfigurazione catartica. Siamo alti le mille miglia sull'*ouverture-centone* che sta per sbocciare nel giardino di carta fiorita del melodramma italiano e francese. Weber, Rossini, Schumann e Wagner attingeranno al rogo di Beethoven la fiamma che divampa nei grandi preludi del *Freischütz,* del *Guglielmo Tell,* della *Genoveffa,* del *Tannhäuser,* dei *Maestri cantori.*

Il *Coriolano,* scolorita tragedia del diplomatico Collin, ispira Beethoven per un nuovo capolavoro. Questa volta l'opera musicale si stacca completamente dalla *donnée* letteraria. Mai un tronco più arido ha dato un frutto più rigoglioso. Nell'*ouverture Coriolano* (op. 62, del 1807) assistiamo ad una di quelle costernanti lotte fra due principî, di bene e di male, di cui Beethoven, che ne ha già porto un grandioso esempio nell'*Eroica,* si accinge e sfruttare le vertiginose potenzialità musicali e metafisiche nella *Quinta* e nella *Nona Sinfonia.* L'eroe di Beethoven non è il sanguigno smargiasso della tragedia shakesperiana: è un'eroe pensoso e puro,

come Beethoven poteva concepirlo nel suo astratto civismo plutarchiano, lo stesso eroe senza macchia e senza paura di cui l'*Eroica* e l'*Egmont* cantano la gloria e la morte. Un enorme affronto al suo amor proprio ha fatto divampare di sdegno la sua anima generosa. Accecato dal desiderio della vendetta, egli tradisce la patria. Nel gorgo della sua sinfonia Beethoven ci fa assistere al dialogo abissale che squarcia la coscienza dell'infelice. Madre e sposa lo supplicano. Egli carezza la testa ricciuta dei suoi fanciulli. Oltre la rinuncia che il dovere e l'amore gl'impongono imperiosamente, vede chiara la morte. La sua collera tremenda si spetra in un annientamento lugubre. Gli ultimi accenti dei violini e dei legni, smozzicati, convulsi, rotti da pause vertiginose, ci dicono che il sacrificio è compiuto. Il tragico tono in do minore, le terribili strappate iniziali, le alternative veementi di furore e di mesta dolcezza, i subitanei silenzi, lo stile serrato e incalzante, la prodigiosa nudità e maschiezza dell'organismo musicale fanno del *Coriolano* una di quelle opere di Beethoven che non si possono sentire senza esserne come bruciati da una divina luce.

L'*ouverture* per l'*Egmont* di Goethe (op. 84, composta nel 1810) è pur essa uno scorcio di sinfonia eroica. Il tema è dato dalla tragica vicenda del Conte d'Egmont, eroe fiammingo che si oppose al regime tirannico di Filippo II

e fu mandato proditoriamente a morte dal Duca d'Alba (1567). Il *lento* iniziale e il primo *allegro* ci fanno manifesta la lotta disperata del popolo e del suo eroe contro gli oppressori. Una voce cullante e soave — la voce di Clara, sposa di Egmont — si fa sentire supplichevole, offre pace ed amore. Ma Egmont non cede. Un'inattesa pausa lugubre. Rulli di tamburi lontani. Passa la morte. Poi, uno di quegli abbaglianti sfolgoramenti di trionfo a cui Beethoven ci ha fatti partecipare già nella chiusa della *Leonora* n. 3 e nel finale della *Quinta Sinfonia.*

❦

Il genere artificiale del *Concerto,* inteso precipuamente a porre in evidenza sullo sfondo d'una leggera orchestra, la virtuosità del solista, trovò in Beethoven un rigeneratore. Tanto nei cinque concerti ch'egli dedicò al piano, quanto nell'unico incomparabile per violino, egli mirò anzitutto a ridurre la parassitica frondosa ornamentazione di moda, ad un organico abbellimento che non alterasse in nulla la beltà e la vigoria architettonica delle linee fondamentali. Questa riforma esterna andò di pari passo con l'arricchimento del contenuto, inevitabile da parte d'un Beethoven. I due primi concerti per pianoforte, op. 15 e op. 19, trascendono di poco lo stile cantabile e brillante dei mozar-

tiani. La riforma è più visibile nella sobria op. 37, a cui il tono grandioso e drammatico di do minore e i contrasti di veemenza e di pastoralità conferiscono un accento spiccatamente beethoveniano. Il concerto in sol maggiore, op. 58, del periodo superbo che produsse l'*Eroica,* la *Sonata Waldstein,* l'*Appassionata* e i Quartetti chiamati *russi,* è armonioso, sereno, solido e fiorito come un edificio del Rinascimento italiano. La perla di questa conchiglia è il breve *Andante con moto,* in cui Beethoven fa dialogare lo strumento con l'orchestra, e oppone la frase supplichevole e tenera di quello al tema dei bassi, aspro e burbero, ma destinato a spetrarsi davanti a tanta soavità. Nell'op. 73 (1809) il contenuto patetico è minore, ma l'architettura è radiosamente sinfonica, e il suono, in specie nel fantastico *rondò,* arde e sfavilla. Le stesse doti all'incirca nel monumentale *Concerto per violino,* in re maggiore, op. 61, (1806), la cui estrema ricchezza melodica e ornamentale è consacrata in purezza classica dalle linee d'una bramantesca sobrietà.

La *Fantasia per piano, orchestra e cori,* op. 80, desta interesse, più che per le sue intrinseche qualità musicali, pure notevoli, per l'intervento dei cori nel finale: embrione e presagio del processo a cui ricorrerà Beethoven nella *Nona* e nella *Decima Sinfonia.*

❧

Com'è noto, Beethoven non scrisse che un'opera: e quest'opera — il *Fidelio* — fu uno dei maggiori tormenti della sua vita, e non è un capolavoro nel senso assoluto, benchè riveli in Beethoven grandi capacità di musico drammatico. Egli lavorò alla prima stesura dello spartito, dal 1803 al 1805. La prima esecuzione, col titolo *Leonora*, ebbe luogo il 20 novembre 1805, nel teatro *an der Wien* di Vienna, davanti ad un pubblico d'ufficiali francesi. Era l'ora agitata e distratta della conquista napoleonica. Il successo freddo scoraggiò il Maestro. L'opera fu ripresa con tagli e rimaneggiamenti e in due atti, il 29 dicembre 1806; poi ricadde nell'oblìo, finchè la rappresentazione del 23 maggio 1814 non la mise definitivamente in repertorio. Il miserando libretto di Sonnleithner cucina ad uso teatrale un pastoso canovaccio dal romanticismo truculento, ideato dal francese Bouilly. Ma nel sentimentale e chimerico intreccio vi era di che destare l'interesse e la commozione di Beethoven. Il soggetto di *Leonora o l'amor coniugale* gli diede agio di sfogare in veste musicale e drammatica le sue nostalgie matrimoniali. Si tratta d'una sposa fedele che, mediante un periglioso travestimento, riesce a salvare dalla morte il marito, prigioniero politico. L'azio-

ne si svolge tutta alle soglie o nel cuore d'una prigione spagnuola. Un amoretto bisticcioso fra il portinaio e la figlia del carceriere contrappone spunti di cicaleccio mozartiano alla passionalità tempestosa dell'azione principale. Beethoven è visibilmente impacciato dalla forma tradizionale e italianeggiante, dalla tirannia della parola, e dal dissidio inevitabile fra la sua natura imperiosamente soggettiva e il vincolo d'un intreccio da seguire e di caratteri da ricalcare. Una certa convenzionalità regna nel primo atto, nel quale per altro abbondano le bellezze, ma episodicamente. Il quartetto a canone, la mirabile *aria* di Leonora, soprattutto la scena d'una desolata grandezza dostoiewskiana, almeno nella sua esternazione scenica, in cui i prigionieri, lasciati momentaneamente liberi nel giardino della carcere dal pietoso Rocco, salutano con entusiasmo la luce: tali le oasi beethoveniane in un complesso ibrido, non ostante la sincerità radiosa del sentimento e il nerbo e l'arte della scrittura.

Il second'atto, di contenuto lugubre e violento, si prestava molto meglio all'effusione del genio di Beethoven. Comincia con un tragico preludio orchestrale in cui gemono e si torcono tutte le angosce, tutti i terrori. Questa pagina, d'una desolazione biblica, fa luogo all'*aria* celebre che Florestano, il prigioniero innocente, canta nelle tenebre della carcere, tendendo le mani avvinte dai ceppi.

E qui, come nella scena dei prigionieri che delirano di gioia rivedendo il sole, ciò che ci commuove fino alle lacrime non è tanto la vicenda del personaggio o la chiara allusione libertaria, quanto la presenza tragica dell'anima di Beethoven, torturata e prigioniera. Dal giaciglio di Giobbe si leva un sublime lamento: e l'eco delle moltitudini che attendono il sospirato liberatore, risponde dalle remote gehenne. Segue la scena realistica, in cui i due carcerieri scavano la fossa dove Florestano, per ordine di Pizarro, dev'essere gettato. Zurbaran e Goya coi loro pennelli intinti di tenebre e di sanie non hanno detto nulla di più lugubre. Il dramma raggiunge l'acme della violenza nella *scena della pistola,* alle cui tinte forti di epilogo di *film,* la musica, grandiosa e pura nella rude veemenza, toglie ogni carattere di volgarità. Una fanfara scoppia all'improvviso. È l'annuncio dell'arrivo del Ministro che viene a liberar Florestano e a punire il suo oppressore. Il polso febbrile della sinfonia s'arresta di botto. Lo stato d'esaltazione in cui ci ha messi il crescendo delle emozioni musicali, ci fa attendere con trepida ansia il folgorare della catarsi. Allora noi non pensiamo più al retorico vindice, espediente risolutivo dei melodrammi a lieto fine, ma vediamo con gli occhi dell'entusiasmo lampeggiare Cristo che rovescia con immenso fragore, tra torrenti di luce, le porte di sasso del Limbo.

La grande *ouverture* (*Leonora* n. 3) che si eseguisce nell'intermezzo (benchè fosse da Beethoven, che ne scrisse tre altre con lo stesso scopo, destinata a servire da preludio all'opera) ricapitola in uno scorcio prodigioso il dramma e la musica di esso, e consacra la liberazione di Florestano — e tutte le liberazioni — in una formidabile apoteosi. Conchiude il dramma una scena di luce e di festa, a cui partecipano con la folla esultante i due sposi ricongiunti e i prigionieri liberati, sugli spalti del castello fioriti dalla primavera. Nel coro finale, d'una quadratura orgogliosa, esplodono i marosi d'entusiasmo collettivo, le gozzoviglie di fede e di speranza del finale della *Nona*, di cui la stretta conchiusiva del *Fidelio* anticipa alcuni disegni e la colossalità.

❦

Afferrato pei capelli dal genio tempestoso della sinfonia, Beethoven non s'è mai applicato con piena dedizione alla *musica di canto*. Nondimeno, anche in questo genere, coltivatissimo nella patria del *lied*, ha segnato orme incancellabili. Trascuriamo un'infinità di piccole romanze e *lieder* che superano di poco la convenzionale produzione di Zelter e dei numerosi Tosti contemporanei, e additiamo come particolarmente degne di Beethoven l'*Adelaide* (1795), in cui il pate-

tico sincero lotta ancora con la *platitude* dello stile italo-tedesco di moda; i sei *Canti spirituali* su parole di Gellert (op. 32), d'una gravità di sentimento luterana; la dolcissima *aria di Mignon*, sul testo di Goethe « Non conosci la terra... », dell'op. 75; *Rassegnazione*, frammento lirico pieno di dolorosa poesia, che va parlato e pianto piuttosto che cantato (dall'op. 113); l'arietta « *In questa tomba oscura* », su parole italiane dell'abate Carpani, che ci mostra un Beethoven romantico e tenebroso alla Young, ecc. Da queste graziose o geniali improvvisazioni si distacca di gran lunga, per l'accorata intensità del *pathos*, per la complessità costruttiva e per l'intrinseca bellezza del contenuto musicale, il ciclo *All'amica lontana* (op. 98, composta nel 1816), poema melodico che precorre ed informa le mirabili ghirlande di canti di Schubert e di Schumann. Beethoven dedicò verbalmente al principe Lobkowitz questi sei *lieder* concatenati, ispirati ad una commossa tenerezza amorosa e ad un panteismo non dissimile da quello che gl'ispirò i paesaggi di sogno della *Pastorale;* ma il suo manipolo di canti fu con ogni probabilità offerto mentalmente alla memoria del grande amore per Teresa di Brunswick.

A partire dal 1820, Beethoven, come nota a ragione il D'Jndy, si dedica in fatto di musica vocale, esclusivamente ai *canoni*, a due, tre e persino sei voci. È una conseguenza

della sua scoperta degli stili puramente polifonici anteriori al secolo XVII. I suoi trenta *Canoni* hanno quasi tutti un contenuto umoristico, spiccatamente tedesco. Alcuni esprimono invece la stoica serenità d'un'anima grande, cui la vita non può più nè illudere nè ferire.

❦

Beethoven teista e religioso di quella religione che è la ragione suprema dell'arte, non si misurò che tre volte con la *musica religiosa*, nel senso ortodosso della parola: la prima quando, nel 1800, compose l'oratorio *Cristo al monte degli Ulivi* (op. 85), fiorito di melismi italiani, in opposizione col genere severo consacrato da Bach e da Händel; la seconda nel 1807, quando dedicò al Principe Kinski la *Messa a quattro voci*, in do maggiore (op. 86), d'un evidente haydnismo; la terza, quando, dal 1818 al 1822, creò la gigantesca *Messa solenne* (op. 123), per orchestra, coro e organo. Quest'ultima, destinata a celebrare l'assunzione dell'arciduca Rodolfo alla dignità cardinalizia nella sede di Olmütz, non raggiunse il suo scopo, perchè non fu terminata che tre anni dopo l'immissione del principe prelato nell'alta carica.

Beethoven incominciò la grandiosa composizione con intenti rigorosamente ortodossi. Nel suo diario del 1818 si trova scritto: « Per

comporre vera musica da chiesa, percorrere i vecchi corali dei monaci ecc.; cercare anche come sono i versetti, nelle traduzioni più esatte, con la prosodia completa, dei vecchi salmi e canti della cristianità cattolica ». Ma l'opera liturgica gli si umanizzò tragicamente nelle mani. « Beethoven, scrive il Chantavoine, si misurò con l'Ente Supremo, nella *Messa in re*, come l'aveva fatto con Bonaparte nell'*Eroica* ». È vero: ma da ciò non si deve inferire che questo suo capolavoro fondato sul testo canonico della celebrazione del divino Sacrificio, sia ispirato ad una licenza di pensiero addirittura massonica, come si è detto da qualcuno; ed è altrettanto errato vedere nella *Messa solenne*, musica *essenzialmente cattolica*, come ha fatto il D'Jndy, che nel suo bel libro su Beethoven, si adopera a mitriare il genio selvaggio e irreducibile del Maestro, ed a trasformarlo in una specie di padre della Chiesa. La *Messa in re* è sublimemente religiosa, come lo sono gli ultimi *Quartetti* e la *Nona Sinfonia*, e come lo è il *Giudizio* di Michelangelo. Troppo dolore, troppa volontà indomata, troppi clamori di turbe, troppi squilli di battaglia e fanfare di vittoria distolgono l'immane poema sonoro di Beethoven dalla rarefatta gravità dell'atmosfera chiesastica. Il suo terribile *Credo*, per essere espresso con una polifonia severa, non aggiunge nulla al candido *Credo* panteistico, cantato all'unisono dai pa-

stori nella *VI Sinfonia*. Il *Benedictus*, pieno di sovrumano dolore e di angelica consolazione, non fa che affidare alle voci del coro e dell'orchestra le solitarie effusioni d'amore e d'angoscia trasfigurata della *Cavatina* e della *Canzone di ringraziamento alla Divinità*. E nell'*Agnus Dei*, Beethoven non implora la pace abbandonandosi come atterrito fanciullo in grembo a Cristo, ma la trova esultando, nel rivelato paradiso della terra, nel miraggio divino dei cieli e delle valli. Lo stesso esergo che il Maestro ha scritto di proprio pugno sulla partitura del *Kyrie*: « Partita dal cuore, possa andare al cuore! », prova che, scrivendo la *Messa solenne*, ch'egli doveva giudicare la sua opera più perfetta, non faceva che commettere al grido religioso delle folle, il grido lirico della propria individualità.

Tale è l'opera di Beethoven: una corrente ininterrotta d'ideazioni grandiose che quasi tutte si concretano in un capolavoro; una lotta gloriosa per la libertà nella bellezza, e per l'armonia nella libertà; un continente con tutte le sue varietà di coltura e d'atmosfera, coi fiumi e le giogaie, con le dorate calme del messidoro e le tormente invernali. Dire della sua influenza nel campo prettamenta artistico (lo Zola, che non ca-

piva di musica, lo definì con fortunata frase un *plasmatore di cervelli*), mentre sarebbe un riscrivere la storia della musica sinfonica dell'Ottocento, da Schubert a Brahms, da Berlioz a Strauss, da Schumann a Wagner, equivarrebbe a diminuire il valore d'una mistica sementa, destinata a lievitare nel gran cuore della folla. Beethoven concesse ad ogni creatura umana di liberarsi e di librarsi, purchè fosse immune da folle orgoglio. Gli si rinfaccia oggi ingratamente anche questo suo offrirsi generoso a chi lo amasse, quasi che universalità equivalesse a volgarità, e quasi che la sua cella fosse il botteghino d'un teatro o la bigoncia di un tribuno. Ma Cristo spezzò il suo pane ai fanciulli e ai poveri: e ai ricchi Farisei lasciò le sterili diatribe e i morti cavilli della Sinagoga!

Giunti a questo punto dall'immenso panorama d'anima su cui ci siamo librati per afferrare tutta la grandezza di Beethoven, non ci rimane altro che scrutare l'intimo di noi stessi, per vedere se siamo degni della sua rivelazione. « Per noi musici, scriveva nel 1852, al De Lenz, Franz Liszt, l'opera di Beethoven è simile alla colonna di nube e di fuoco che guidava gl'Israeliti attraverso il deserto — colonna di nube per condurci durante il giorno — colonna di fuoco per rischiararci la notte, *perchè camminiamo notte e giorno*. La sua oscurità e la sua luce ci segnano del pari la strada che dobbiamo se-

guire ». La bella metafora incarna tutt'ora la verità, a cent'anni dalla morte dell'autore dell'*Eroica*. Non è ancora possibile essere artisti senza porsi i problemi di coscienza e di forma ch'egli si è posti e senza risolversi con l'aiuto del suo esempio luminoso. L'evoluzione musicale d'un secolo, il progresso tecnico dell'arte sonora, la creazione di nuove forme adatte a nuove sensibiltà, tutto ciò non ha ricacciato d'un palmo verso il nebuloso fondale della storia, creazioni come la *Quinta* o la *Pastorale* o il *Quartetto in do diesis minore*. Finchè vi saranno anime assetate di verace bellezza, è a questo fonte d'Ippocrène che verranno ad abbeverarsi. Finchè l'arte non sarà ridotta ed un puro incentivo sessuale o ad una frigida acrobazia cerebrale o sensoria, si vedranno le folle piangere quando Beethoven piange, fremere d'entusiasmo quand'egli sferra il suo Eroe contro le falangi del Male, o sorridere d'estatica gioia quand'egli evoca l'iride dal pulviscolo sonoro dell'orchestra. A Beethoven si tornerà finchè gli uomini osino proporsi i problemi della vita morale col candore con cui se li propone il fanciullo; finchè sappiano vivere con amore e con semplicità e guardare coraggiosamente il proprio destino, e finchè sappiano piangere senza vergogna le loro lacrime buone. L'immortalità di Omero, d'Eschilo e di Dante assicurata all'artista che riuscì a realizzare col violento dualismo della sua na-

tura d'antitesi, di lotta e di passione, un equilibrio che è l'immagine stessa della vita umana e cosmica, sospesa tra i due infiniti della creazione e della morte. Attingere all'arte di Beethoven sarà in ogni tempo bere alla verità e al tutto, scoprire trasfigurato in bellezza letifica il mistero tragico e divino dell'esistere.

BIBLIOGRAFIA

Per le lettere di Beethoven disponiamo oggi d'una fedele traduzione italiana a cura di A. Albertini: *Beethoven - Epistolario*. Torino, Bocca, 1925.

Per la sua vita si consulteranno sopratutto le classiche opere di Wegeler e Ries, Nohl, Schindler e Thayer. Tra le opere biografiche moderne sono importanti quelle del Wilder, del Chantavoine, di Rolland, di Vincent d'Indy, di André de Hevesy, d'J. G. Prod'homme, dell'Albertini, di Paul Bekker, di S. Ley, ecc.

Per le sue opere si consultino. oltre alle pubblicazioni del Rolland, del Chantavoine, del D'Indy e del Prod'homme, e agli scritti sulla musica di E. T. A. Hoffmann, Schumann, Wagner e Berlioz, il libro di W. De Lenz: *B. et ses trois styles* e le *Beethoveniane* di Nottebohm; i libri di Alfredo Colombani, del Groye e del Prod'homme sulle Sinfonie; quelli del Nagel e di G. Scuderi sulle Sonate di piano, e di T. Helm e di J. De Marliave sui Quartetti.